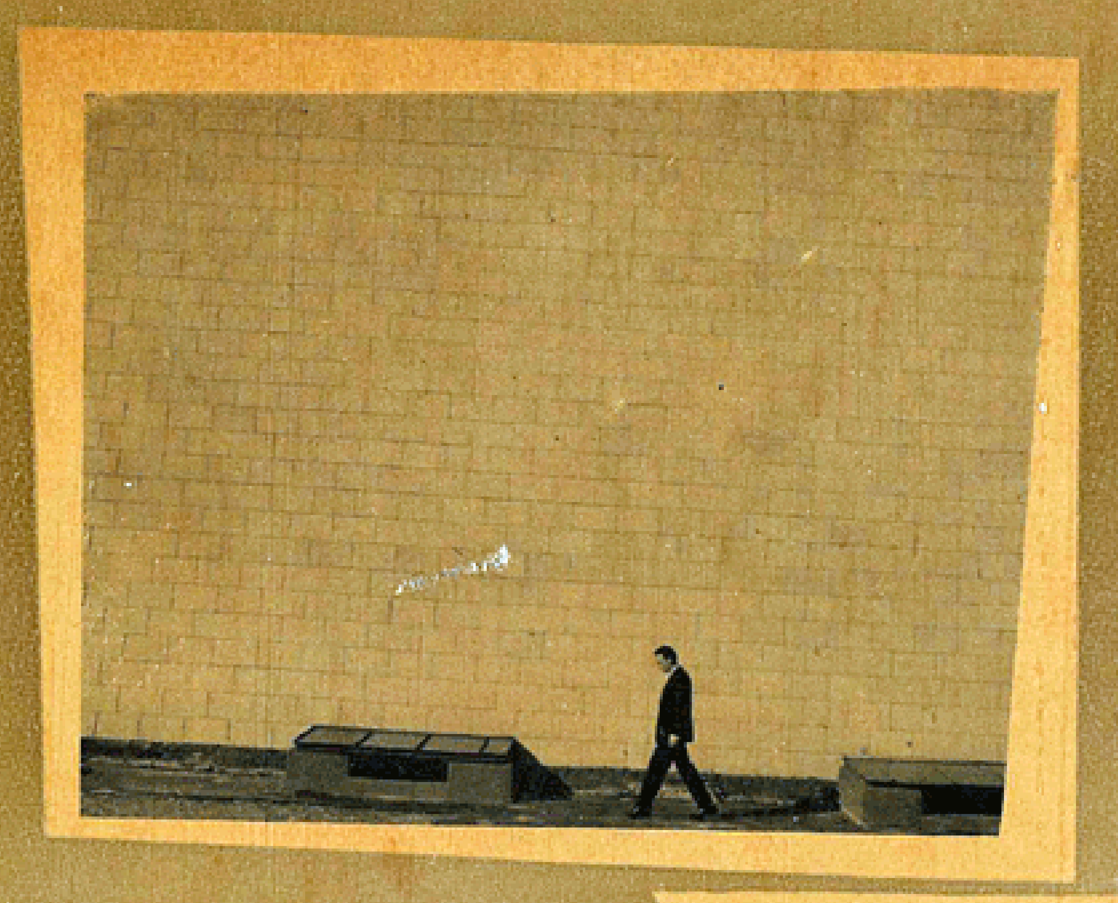


«9 ДНЕЙ ОДНОГО ГОДА»

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК:

Владимир БЕЛЯЕВ, Илларион ПОДОЛЯНИН:

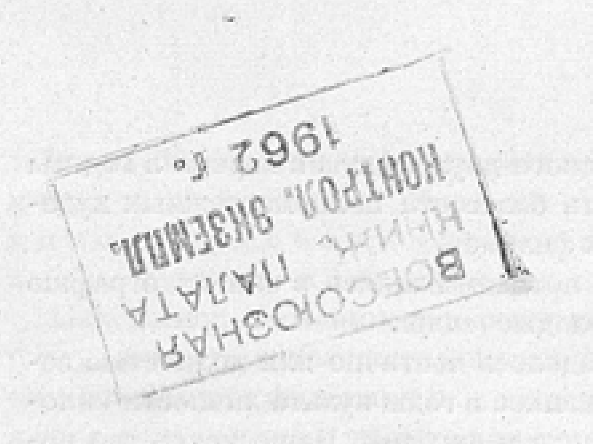
В ПОИСКАХ БРОДА

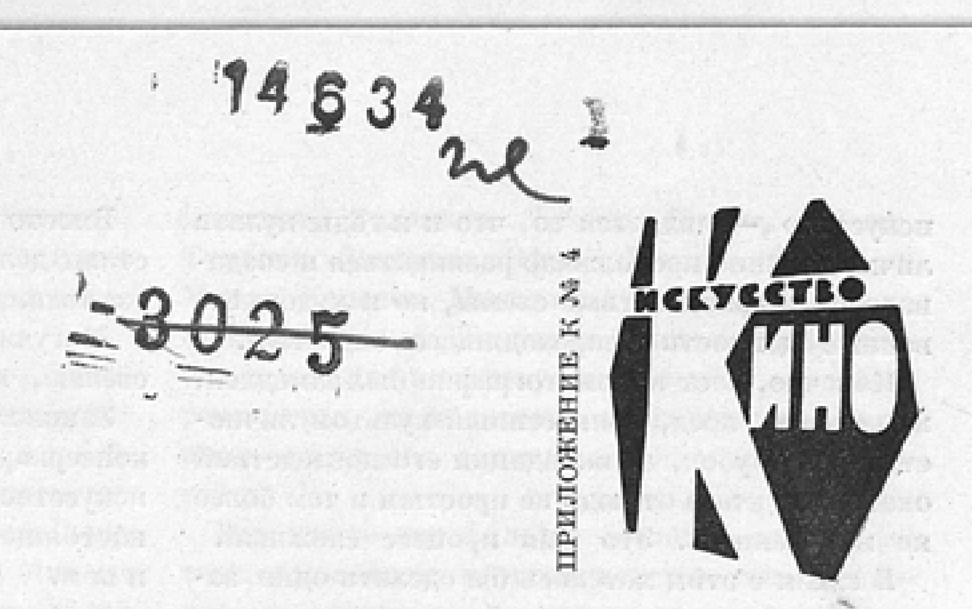
Ефим ДОРОШ:

ПОЧЕМУ Я НЕ ПИШУ ДЛЯ КИНО!

Содержание

На второй странице обложки — Т. Семина в роли Катюши Масловой в фильме «Воскресение» (2-я серия)





XXII СЪЕЗД ПАРТИИ И СОВЕТСКОЕ КИНО

Отчетный доклад президиума IV пленуму Оргкомитета СРК СССР. С докладом выступил И. А. Пырьев

С огромным волнением и радостью была встречена всеми советскими людьми принятая XXII съездом КПСС новая Программа Коммунистической партии Советского Союза. Нас, кинематографистов, решения XXII съезда, новая Программа партии зовут к созданию искусства больших идей и чувств, к смелому новаторству, к разнообразию форм, жанров и стилей.

Партия призывает нас к более деятельному, более активному участию в воспитании каждого человека в духе преданности коммунизму.

Партия считает, что наше искусство призвано служить источником радости, вдохновения и эстетического наслаждения для миллионов людей, идущих к коммунизму. Оно должно всей силой своего эмоционального воздействия бороться с пережитками капитализма в сознании людей и противопоставлять философии буржуазного мира с в е т л у ю, я с н у ю, как солнце, правду о коммунизме; показывать богатство и красоту нашей действительности, вдохновенный труд и моральную чистоту наших людей, нравственно воспитывая и обогащая человека.

IV пленум Оргкомитета Союза собрался, чтобы кинематографисты сообща обсудили задачи, поставленные партией перед работниками кино, чтобы наметить пути дальнейшего движения вперед, пути активного участия в великих делах партии и всего советского народа.

Думая о глубочайших отрадных переменах в киноискусстве после XX съезда партии, мы прежде всего вспоминаем о том благотворном влиянии, которое оказало на всю нашу художественную культуру смело проведенная партией ликвидация культа личности Сталина и его последствий.

Нам особенно важно вспомнить об этом, так как культ личности, чуждый природе нашего общественного строя, пожалуй, ни одной области художественной культуры не нанес такого тяжелого ущерба, как кинематографии.

Дело в том, что Сталин, как многие знают, считал себя непререкаемым судьей, высшим знатоком в вопросах киноискусства и на протяжении ряда лет фактически самовластно распоряжался этой областью культуры, нарушая ленинские принципы руководства искусством и подчиняя кинематографию субъективным вкусам.

Обстановка, сложившаяся в годы культа личности, вела к тому, что некоторые художники теряли принципиальность, отрывались от народа, ориентировались в своем творчестве не на запросы зрителей, а на вкусы одного человека.

Прямым результатом ориентации на эти вкусы было появление помпезных картин, приписывающих Сталину все исторические заслуги, все достижения народа, картин, приукрашивавших жизнь. Внешне пышные и трескучие, эти фильмы напоминали каскады холодного бенгальского огня.

Само собой разумеется, что порожденные культом уродливые явления в искусстве чужды основам нашего общественного строя.

И одним из показателей с и л ы этого строя, с и л ы нашей культуры, с и л ы киноискусства, рожденного великим Октябрем и еще в те годы названного Лениным «самым важным из

Печатается с сокращениями.

искусств» ,— является то, что и в годы культа личности кино продолжало развиваться и создавало не только мертвые схемы, но и художественные ценности непреходящего значения.

Конечно, рост кинематографии был замедлен, и, конечно, вред, принесенный культом личности, был глубок, а ликвидация его последствий оказалась делом отнюдь не простым и тем более не мгновенным. Это был процесс сложный.

В связи с этим хотелось бы сделать одно замечание. Случается и по сей день, что некоторые творческие работники, в особенности молодежь, часто оправдывают собственные идейные или художественные просчеты, а иногда и просто неудачи якобы своей «внутренней перестройкой» или же, как любят выражаться, «внутренней реакцией» на явления, связанные с культом личности. Возникает вопрос: не слишком ли затянулась эта перестройка, не слишком ли запоздала эта внутренняя реакция, которая будто бы лишает художников ясности зрения и как бы мешает им глубоко разглядеть и художественно отразить то, что происходит в жизни сегодня? Ведь прошло уже шесть лет после того, как партия мужественно нанесла свой первый сокрушительный удар по культу личности на XX съезде.

Мы не можем равнодушно проходить мимо того, что встречаются еще и такие воинствующие обыватели, которые под флагом ликвидации последствий культа личности пробуют поставить под сомнение коренные принципы нашего искусства — принципы коммунистической идейности и партийного руководства искусством.

Эти принципы мы не позволим атаковать никогда и никому. Ликвидация всех и всяческих последствий культа личности тем и прекрасна, тем и благотворна для нас, художников, что она укрепляет нерасторжимую связь между нашим искусством и великим делом коммунизма, которому оно служит.

Чтобы лучше оценить сегодняшний день и яснее увидеть путь в будущее, полезно иногда мысленно вернуться немного назад.

Всем работникам киноискусства отлично известно, что принесло кинематографии устранение последствий культа личности Сталина.

После XX съезда партии в киноискусстве произошел небывалый количественный сдвиг, и даже не сдвиг, а, вернее сказать, стремительный рывок вперед.

Вместо одного-двух десятков картин в год мы стали делать более ста полнометражных художественных фильмов.

Могучим потоком влились в кинематографию свежие, молодые силы.

Заново родилось частично или полностью законсервированное в годы культа личности киноискусство ряда республик. Наше искусство по-настоящему стало многонациональным.

И, наконец, если говорить о самом содержании киноискусства, о его характере, то кинематограф — это можно сказать с полной уверенностью, несмотря на многие наши срывы и неудачи,— широким фронтом повернулся к жизни народа, к его интересам и чаяниям. Киноискусство наше стало ярче, многоцветнее и разнообразнее по художественной форме.

Особенно заметны и удивительно наглядны эти процессы в последние два-три года. Хочется проиллюстрировать их некоторыми примерами из нашей художественной практики в минувшем 1961 году.

Но перед этим — несколько предварительных замечаний.

Мы часто говорим, что нас еще далеко не удовлетворяет уровень нашего киноискусства, что оно в большом долгу перед народом, что оно отстает от требований и задач, выдвигаемых жизнью. И это верно.

Мы говорим это искренне, с большим волнением, иногда тревогой, ибо ясно представляем себе разрыв между тем, что уже сделано, и тем огромным и великим, что еще предстоит сделать, чего требует наше время, чего ждут от нас современники.

Но глубоко неправы те, кто готов кричать на всех перекрестках, что наше киноискусство будто бы переживает какой-то спад, что оно оказалось не на передовой линии, а чуть ли не в обозе по сравнению с литературой и театром, что в нем появляется мало нового и интересного.

Партия учит нас бережно отмечать, умело поддерживать все яркое, талантливое, новое в искусстве, видеть даже частичные удачи, которые прокладывают дорогу к новым, более крупным художественным открытиям.

Без этого невозможно движение вперед.

Вот почему, обращаясь к фильмам 1961 года, хочется в первую очередь разобраться, чем же порадовал этот кинематографический год, какие элементы нового возникли в киноискусстве?

Только близорукий человек может не заметить, каким широким фронтом наше киноискусство повернулось к сегодняшней жизни.

Абсолютное большинство режиссеров старшего, среднего и младшего поколений выступили в этом году с фильмами о делах, проблемах, о людях нашего кипучего времени. Только на «Мосфильме» и студии имени Горького сделали картины о современности Михаил Ромм, Григорий Чухрай, Борис Барнет, Юлий Райзман, Владимир Басов, Лев Кулиджанов, Анатолий Эфрос, Юрий Егоров, Юрий Чулюкин, А. Салтыков и А. Митта, Л. Мирский и Ф. Довлатян, Борис Бунеев, Вилен Азаров и другие.

На протяжении года над современными темами работали почти все ведущие режиссеры республиканских студий и растущая там талантливая молодежь. Заканчивают фильмы о наших современниках Сергей Герасимов, Марк Донской и другие известные всему миру киномастера.

Больше половины (около двух третей) всех художественных фильмов 1961 года посвящены темам современности.

Но дело не только в статистике, хотя уже сама цифра достаточно показательна. Важно другое. Еще недавно главными событиями в киноискусстве были фильмы о днях войны — произведения прекрасные и талантливые, горячо любимые нами, но все же произведения о прошлом: «Летят журавли», «Судьба человека», «Баллада о солдате» ...

Сегодня в центре внимания — фильм Михаила Ромма «Девять дней одного года», или фильм Льва Кулиджанова «Когда деревья были большими», или комедия «Девчата» Юрия Чулюкина. Недавно прошла по экранам картина «Чистое небо» Григория Чухрая, который с большой страстью художника и гражданина показал, как новая эпоха, открытая XX съездом партии, возвращает к жизни человека, перенесшего трагедию в годы культа личности.

Сегодня бурные споры вызывает картина Юлия Райзмана «А если это любовь?» — причем никто не подвергает сомнению талантливость и мастерство режиссера, а споры идут о конкретных поворотах решения темы.

С очень интересными фильмами о современности выступили молодые режиссеры.

Надо сказать, что по количеству ярких и интересных режиссерских дебютов последние годы не имеют равных в истории нашего кино. Данелия, Таланкин, Калик, Гедрис, Щукин, Туманов, Захариас, Эфрос, Дорман, Оганесян, Мююр, Карасик, Микаэлян, Фетин, Салтыков, Митта, Мирский, Довлатян, Рахимов и еще многие новые для киноискусства люди — не только режиссеры, но и актеры, операторы и художники—интересно заявили о себе первыми фильмами.

Вспомните эти фильмы — каким свежим ветерком молодости и таланта веет от них, как по-новому прозвучали в нашем киноискусстве и «Сережа», и «Шумный день», и «Ждите писем», и «Жеребенок», и «Колыбельная», и «Алешкина любовь», и «Карьера Димы Горина», и «Друг мой, Колька!». А ведь это все режиссерские дебюты!

И все эти первые фильмы — все, без исключения,— посвящены современности.

Совсем недавно появилось еще несколько фильмов-дебютов, и все они отмечены чертами молодого, прекрасного дарования. Что особенно радостно: такие фильмы приходят со всех концов страны, из наших республиканских студий.

В Грузии, например, выступила с первой своей картиной «Под одним небом» необычайно одаренная молодая женщина-режиссер Лана Гогоберидзе. Голос у нее молодой, но очень уверенный, сильный и романтический. Три новеллы, составляющие фильм (из которых последние две особенно хороши), звучат как действительно новое слово в искусстве.

В Таллине выпускник ВГИКа Ю. Мююр поставил картину «Парни из нашей деревни», в которой интересно, по-новому раскрывает характеры людей эстонского рыбачьего поселка. У этого режиссера тоже складывается свой, не похожий на другие творческий почерк.

В Вильнюсе молодой режиссер М. Гедрис (поставивший до этого только одну из новелл фильма «Живые герои») закончил полнометражный фильм «Чужие». Сюжет этой картины построен на остром столкновении характеров людей одного литовского колхоза.

В Душанбе режиссером А. Рахимовым в содружестве с режиссером А. Давидсоном создана картина «Зумрад», где остро поставлены морально-бытовые проблемы. Эта картина бьет по пережиткам феодально-байского отношения к женщине. Фильм хорошо снят и сыгран и, бесспорно, является творческой удачей Таджикской киностудии.

Правда, во всех этих картинах чувствуются недостатки драматургии: одной не хватает остроты и актуальности конфликта, другую подчас портят «лобовые» сюжетные решения, в третьей слишком ощущается растянутость, отсутствие темпа и т. п. Но молодые режиссеры по мере сил преодолевают эти недостатки.

Так много новых ярких дарований появилось в нашем кинематографе за короткий срок, что зарубежная кинокритика (по аналогии с известным течением в киноискусстве Франции) стала толковать о «новой волне» в советском кино. Думается, что аналогия эта не верна.

Во-первых, творческие поиски молодых режиссеров во многом смыкаются с исканиями киномастеров старшего и среднего поколений. А если уж говорить о каких-то различиях стилистики, излюбленных тем и сюжетов, то разделительная линия вовсе не обязательно пойдет между поколениями. Скорее где-то рядом в искусстве окажутся люди разных поколений.

Во-вторых, «волна» — это нечто зыбкое; волна поднимается, волна спадает... Так оно и происходит в буржуазном искусстве, где многое зависит от чисто конъюнктурных причин. Между тем, постоянный приток новых, свежих сил является внутренним законом развития советского искусства, и мы видим, как он действует в благоприятных условиях, созданных XX и XXII съездами партии.

Конечно, приход молодых талантливых художников приносит всегда что-то новое, ранее неизвестное, активизирует новаторские начала в искусстве. Глядя на молодежь, начинают подтягиваться и вступать в соревнование и мастера старшего поколения. Однако самая природа нашего искусства такова, что новаторство в нем не противостоит развитию славных традиций.

Ведь эти традиции состояли именно в том, чтобы смело, по-новому, по-революционному, иногда дерзко искать и находить новые выразительные средства для раскрытия принципиально новых тем, для воплощения в искусстве ранее небывалых характеров и явлений нашего века, в е к а д в и ж е н и я к коммунизму.

Среди картин минувшего года есть такие, которые можно с полным основанием назвать новаторскими, хотя они в чем-то закрепляют и развивают то, что было ранее найдено в нашем искусстве.

Совершенно по-новому решена тема советской интеллигенции в картине «Девять дней одного года». Д. Храбровицкий и М. Ромм смело вводят нас в мир научных идей, показывают ученых в их исканиях и борьбе, с большой силой раскрывают драматизм движения к новым открытиям, самоотверженность людей великого научного подвига.

Картина «Девять дней одного года» — большой шаг в освоении совершенно нового жизненного материала: мира современной техники, новейших машин, новейших технических понятий. Но наибольший интерес в ней вызывают яркие характеры советских интеллигентов, воспитанных партией,— людей новой формации.

Несколько иной слой нашей интеллигенции — командиры индустрии, инженеры, руководители производства — предстает перед нами в двухсерийном фильме В. Басова «Битва в пути», созданном по известному роману Галины Николаевой. В печати уже отмечались и сильные стороны и отдельные недочеты этого интересного фильма. Но вся критика сходится на том, что в картине с большой художественной убедительностью передана новая атмосфера жизни нашей страны после XX съезда партии, та обстановка, в которой побеждают люди инициативные, ставящие превыше всего интересы народа, то есть коммунисты не только по партийному билету, но и по душевному складу. В фильме рядом с центральными героями Бахиревым и Вальганом перед зрителем проходит целая галерея ярко выписанных образов представителей разных поколений нашего рабочего класса.

К сожалению, у нас по-прежнему лишь очень небольшой круг фильмов вводит в сферу искусства образы людей, создающих материальные ценности: рабочих, строителей, тружеников колхозной деревни. А ведь невозможно представить себе сколько-нибудь широкую реалистическую картину сегодняшней нашей жизни, если за пределами внимания художника остаются те, кто задает тон в этой жизни и составляет главную силу нашего общества.

Другая сторона этого же вопроса — особое значение в нашем искусстве т е м ы т р у д а и о т н о ш е н и я к т р у д у. Вероятно, нет сейчас более важной задачи, чем воспитание художественными средствами л ю б в и и у в а ж е н и я к т р у д у, в л ю б л е н н о с т и в т р у д — г л а в н о е д е л о ж и з н и ч е л о в е к а.

С этой стороны не может не взволновать в фильме Л. Кулиджанова и Н. Фигуровского

«Когда деревья были большими» сцена, где человек, надолго оторванный от труда по своей собственной вине, приходит в мастерскую и просит разрешения обточить какую-то деталь. И мы видим, как в нем пробуждается радость от сознания, что он это умеет и может сделать, от ощущения того, что он может принести пользу людям.

В фильме проникновенно рассказана история возвращения человека к труду. И тем более радостное ощущение вызывает картина, что авторы ее сумели удивительно душевно нарисовать всех, кто окружает этого человека и кто помогает ему найти верную дорогу в жизни.

Говоря о фильмах минувшего года, об их характере и проблематике, нельзя не вспомнить и небывалую прежде остроту постановки многих морально-этических проблем. Это тоже благотворный результат той атмосферы, которая сложилась в искусстве после XX съезда партии.

Многие художники гневно обличают в своем творчестве пережитки старого, все, что путается у нас в ногах и мешает двигаться к цели. Юлий Райзман, например, всю силу своего таланта вложил в удар по ханжеству, обывательщине и душевной черствости, который он стремится нанести картиной «А если это любовь?» Хотя, думается, что этой картине не хватает широты общественного фона, ибо те самые чувства ненависти к ханжеству, которые владеют авторами фильма, присущи подавляющему большинству советских людей и особенно активно проявляются в наши дни.

Примерно тот же круг проблем и на том же жизненном материале затрагивает картина А. Салтыкова и А. Митты «Друг мой, Колька!» по сценарию А. Хмелика — произведение художественно менее зрелое (это первая работа режиссеров), но свидетельствующее о большом даровании и остроте гражданских чувств ее авторов.

Уже из нескольких примеров — а число их можно значительно умножить — видно, как киноискусство становится все более чутким к тем моральным проблемам, которые возникают на путях движения нашей страны к коммунизму, к вопросам, которые волнуют наших современников, и к задачам, которые ставит партия в области воспитания нового человека.

Многие фильмы минувшего года говорят о разнообразии творческих средств, творческих почерков. Пожалуй, до сих пор в нашем кино не было одновременно такого множества совершенно р а з н ы х фильмов.

Поставьте рядом, например, картины М. Ромма и Л. Кулиджанова. Речь идет не о мере мастерства и таланта — они в искусстве всегда различны, а сравните их стилистические черты. Строгая реалистическая точность Ромма, графическая четкость рисунка, глубина и острота, иногда даже парадоксальность мысли. И лирические интонации Кулиджанова, его пристальное внимание к тонким психологическим нюансам и движениям чувств.

Или сопоставьте «Аленку» Б. Барнета и новую картину М. Калика «Человек идет за солнцем». В картину Барнета бурно вторгается литература. Голос режиссера Б. Барнета с его тонким ощущением детали, прекрасным юмором и наблюдательностью никогда не заглушает голоса писателя С. Антонова, который как бы ведет повествование. Несколько необычное соотношение литературных и изобразительных элементов в этом фильме — предмет для особого интересного разговора.

А рядом — совершенно необычная по художественной форме картина М. Калика и его творческого коллектива (в который входили, в частности, оператор В. Дербенев и композитор М. Таривердиев), картина, где явно доминируют музыкальные и изобразительные элементы, где особенно привлекает точное чувство ритма и цвета. Эта картина вызывает споры. Но нельзя не порадоваться тому, как талантливо сделана киноповесть о мальчике, открывающем красоту мира. Она пронизана добрыми чувствами, любовью к жизни.

Говоря о фильме «Человек идет за солнцем», нельзя не упомянуть об операторе В. Дербеневе. Действительно, поиски нового, которые ощущаются в этой картине, идут не только от режиссерского замысла, но и от смелых, интересных изобразительных решений, предложенных талантливым оператором. И в этих поисках Дербенев не одинок — новаторскими путями идет целая плеяда молодых операторов: и Г. Лавров в картине «Девять дней одного года», и А. Киржибеков и М. Меркель в фильме «Длинный день», и грузинский оператор Л. Пааташвили в ряде своих работ.

Касаясь разнообразия форм и стилей, нельзя не вспомнить несколько крупных произведений из другого тематического ряда.

Прекрасен высокий романтический строй дов-

женковской «Повести пламенных лет», выраженный новейшими техническими средствами нашего кино,— фильма, за который мы глубоко признательны продолжательнице традиций Довженко, даровитому режиссеру Юлии Солнцевой и ее творческому коллективу. И совсем по-иному тема войны и победы решается в картине «Мир входящему», где патетичность преднамеренно снижена острым бытовым штрихом, где романтические нотки звучат совсем в другом регистре. Нельзя не отметить, что режиссерская манера А. Алова и В.Наумова в этой картине стала более зрелой, более острой и четкой.

Говоря о многогранности нашего искусства, мы с радостью отмечаем, что оно становится разнообразнее и по жанрам. Некоторые примеры уже приводились.

Конечно, хорошая комедия — все еще редкая гостья на нашем экране. Тем отраднее появление картины «Девчата», поставленной Юрием Чулюкиным по сценарию Бориса Бедного. В ней комедийное, забавное, смешное найдено в самой гуще жизни, уголок огромного нашего мира показан здесь с добрым и тонким юмором.

Комедийный жанр требует от режиссеров, драматургов, актеров особого мастерства, большого творческого опыта. А самое главное — он требует умения увидеть, подметить в жизни смешное и передать это на экране. В этом жанре особенно часты срывы и неудачи. Среди фильмов минувшего года к числу таких неудач относится комедия «Человек ниоткуда», вызвавшая серьезные нарекания общественности и критические замечания на съезде партии.

Причина этой неудачи, на мой взгляд, состоит в том, что, увлекшись поисками материала для забавных эксцентрических положений, создатели фильма где-то упустили из виду главное: ясность содержания, идейный смысл комедии. Сценарий фильма был, с этой точки зрения, несколько расплывчатым, и его недостатки не были преодолены в постановке. В конечном счете, зрителю остается непонятным: ради чего авторы привели «снежного человека» в обстановку сегодняшней жизни? Только для того, чтобы посмеяться?

Комедия в любом случае должна быть осмысленной. Без этого ее не спасут никакие режиссерские находки, никакие актерские удачи. И неверно считать, будто фильм «Человек ниоткуда» подвергся критике по причине чрезмерной сатирической остроты. Как раз настоящей сатиры там совсем не оказалось, оружие смеха было использовано без точного прицела.

Н. С. Хрущев напомнил недавно о большом значении в жизни нашего общества сатирических фильмов, острых кинофельетонов. Действительно, нормальная, здоровая духовная жизнь народа немыслима без сатиры и комедии, как немыслим умный и здоровый человек без чувства юмора.

1961 год, несмотря на отдельные наши неудачи, в этом смысле тоже показателен. Веселых картин стало гораздо больше, чем прежде. И все они — тоже очень разные по своим краскам и форме, по жанровым признакам. Тут и реалистическая комедия, поднимающая большую моральную тему, «Девчата», и семейно-бытовая комедия «Взрослые дети», и эксцентрическая комедия «Полосатый рейс», и хорошая украинская комедия-водевиль на материале украинской классики «За двумя зайцами», и эстонская спортивная комедия «Опасные повороты», и комедия-шутка «Пес Барбос и необычный кросс», которая вошла в первый альманах коротких комедийных картин...

Итак, 1961 год принес немало нового и в содержании и в художественной форме наших произведений. Мы не топчемся на месте, а продвигаемся вперед на многих важных направлениях.

●

Процесс развития нашего искусства после XX съезда партии нельзя представлять себе упрощенно. Неверно думать, будто в один прекрасный день совершился поворот, некий этап в жизни искусства мгновенно сменился другим и, как любят выражаться газетчики, «кривая устремилась вверх». Все гораздо сложнее! На этом подъеме бывали падения, срывы, откаты назад, к старому, потери, вызванные неясным пониманием сущности нового. И все же процесс развития идет, и мы обязаны это видеть.

На крутом повороте после XX съезда партии ясно сказалось естественное стремление многих художников сломать штампы, возникшие в годы культа личности, создать нечто принципиально новое, приблизиться к жизни. В противовес прежним официально-чопорным, холодным картинам появились фильмы с очень простой, бытовой интонацией, затрагивающие проблемы интимных человеческих отношений, любви, семейной жизни.

Однако скоро мы стали ощущать, что неожиданно большое место в нашем искусстве занимает семейно-бытовая драма или часто сентиментальная мелодрама; что резко дает себя знать мелкотравчатость тем и сюжетов; что возникает невнимание к общественной роли человека, его творческому труду.

Фильмы последнего времени — лучшие произведения 1961 года — позволяют ощутить, что художественная мысль становится более зрелой и лучшие наши киномастера — молодые и старые — по-новому раскрывают внутренние связи интимно-личного и общественного: не по старым, ремесленным канонам механического соединения так называемых «бытовых» и «производственных» сюжетных линий, а по законам большого реалистического искусства.

Или возьмем характеры героев.

В первое время после XX съезда партии многими художниками владело желание вместо прежних полководцев и героев на котурнах поскорее показать на экране скромного, простого человека наших дней. Но иногда в полемическом пылу, а чаще по незнанию жизни или недостатку таланта создатели фильмов принижали своих героев, на экране часто мелькали люди духовно бедные или попросту глупые, люди ничем не примечательные. А ведь рядовой человек в нашей стране отнюдь не маленький человек. И нам неинтересно, скучно смотреть на героя, лишенного интеллекта и тонкости чувств (если только задачей фильма не является осмеяние глупости и примитивности). Лучшие образцы кинематографии последнего времени привлекают и новыми характерами героев, интересными и значительными, в которых раскрываются новые качества души и ума нашего современника.

Говоря о новых героях экрана, мы проявили бы полное непонимание киноискусства, если бы приписали все творческие заслуги только кинодраматургам и режиссерам. Актер, непосредственный создатель роли, стоит за каждой из этих удач!

А у нас есть роли, настолько ярко и талантливо сыгранные актерами, что они стали самостоятельным художественным открытием.

Вот артистка Инна Гулая... Неплохая картина «Тучи над Борском», но она не особенно захватывает, пока на экране не появляется прямодушная, ясноглазая девушка, доверчиво устремленная к поискам правды. Чистота и достоверность этого образа сразу же вас увлекают и заставляют остро переживать драму, показанную на экране.

Исполнение роли паромщицы Наташи в картине «Когда деревья были большими» позволило актрисе воплотить характер еще более яркий и сильный. В нем как бы слились воедино самые обаятельные черты девушки сегодняшней деревни. Актриса выразительно передает и моральную чистоту своей героини, и ее скромность, и милое девичье кокетство, и очарование плавной народной речи, создавая трогательный и ясный образ нашей современницы.

В той же картине открылся в новом качестве талант циркового артиста Юрия Никулина. Прежде мы его знали как прекрасного исполнителя комических ролей.

И вот — совершенно иная роль. Перед нами человек, отвыкший от труда. Ход жизни героя сформировал его внешность: опущенные плечи, сутулая спина, обвисшие руки, ватные ноги. На лице — застывшая гримаса, как будто отражение угасшей внутренней жизни. И все же под пеплом еще тлеют огоньки! В этом нас убеждают глаза актера. Они настороженно озирают окружающий мир. И те же глаза, их изменившееся выражение убеждают нас в том, что этот человек снова обретает себя и возвращается к настоящей жизни.

Такой удивительный л а к о н и з м, такая т о ч н о с т ь в ы р а з и т е л ь н ы х средств присущи многим нашим лучшим актерам в их новых ролях. Возьмите, например, Алексея Баталова в фильме «Девять дней одного года». Временами кажется, что актер вообще не играет, ничего не делает на экране... Но вот — едва заметное движение мускулов лица, движение глаз, и за этим вдруг возникает целая гамма переживаний и мыслей!

А с какой экспрессией — почти эксцентрической — рисует нам своего героя Виктор Авдюшко в картине «Мир входящему»... Какую щедрость красок мы обнаруживаем в новых ролях И. Смоктуновского, всегда умеющего «объяснить» характер своего героя.

Этой тайной объяснения характера обладает только большой актерский талант.

Разве не объясняет нам артистка А. Дмитриева, играющая пионервожатую в фильме «Друг мой, Колька!», самую природу догматизма, бюрократизма мысли? И разве не говорит о своем герое гораздо больше, чем даже

сценарий картины, например, артист Н. Боголюбов в «Аленке»?

Нельзя обойти молчанием такое событие, как исполнение роли Катюши Масловой артисткой Т. Семиной во второй серии фильма «Воскресение». Талантливая актриса сумела как бы вобрать в себя и донести до зрителя и драматизм, и поэзию, и социальный смысл образа, созданного гением Толстого. Такое исполнение сложнейшей роли является —без преувеличения —творческим подвигом актрисы.

Бывает, что второстепенная или отнюдь не главная роль — именно она становится особенно примечательной в фильме.

Так случилось с исполнением актрисой Н.Федосовой роли матери в фильме «А если это любовь?». Хороша Федосова и в эпизодической роли работницы из картины «Битва в пути».

Радует, что подобные проявления таланта и мастерства мы находим и во многих комедийных ролях минувшего года. Здесь надо прежде всего сказать о поразительном даровании артистки Н. Румянцевой, с неистощимым юмором сыгравшей в «Девчатах» Тосю Кислицыну. Виртуозно, с огромным задором исполнил основную роль в украинской кинокомедии «За двумя зайцами» артист О. Борисов.

Плохо, что мы редко говорим о творческой биографии актера: оцениваем ту или другую роль, но мало думаем о том, как развивается его актерский талант. И нередко выходит так, что после интересного дебюта молодой актер или актриса сдают уже завоеванные было позиции.

Досадно, например, что артистка Н. Дробышева, впервые выступившая в фильме «Чистое небо» — и выступившая превосходно!— затем довольно вяло и неинтересно сыграла роль жены космонавта в картине «Самые первые». Правда, и роль была слабоватой по ее сценарному решению. Но тут-то и хочется сказать актерам, особенно молодым: будьте более взыскательны, не бросайтесь на любую роль, относитесь к ней критически, спорьте, если нужно, и с автором и с режиссером — будьте настоящими художниками!

Процесс развития нашего искусства выражается и в том, что ширится круг тем, что на экране оживают перед нами новые важные явления действительности. Этим тоже хороши лучшие картины прошлого года. Но часто мы терпим еще неудачи не столько от невнимания к новой теме, сколько из-за неумения найти ее интересное, правдивое решение.

Подобный случай произошел, например, на студии «Ленфильм» с картиной «Самые первые». Сценарист Алексей Тверской и режиссер Анатолий Граник задумали этот фильм о полете советского человека в космос еще до исторического подвига Гагарина. Они начали работать над фильмом. А тем временем Гагарин и вслед за ним Титов вырвались в космос.

Казалось бы, искусство тут идет в ногу с жизнью, даже несколько опережает ее. Но что получилось?

В картине добросовестно показано, как юноша тренируется перед космическим полетом, изображена техника этой подготовки — здесь есть интересные моменты (впервые, например, актеры сняты в условиях настоящей невесомости). Мы видим, как волнуется юноша, как волнуются окружающие... А зрители не волнуются, потому что все это рассказано вяло, бестемпераментно, потому что с самого начала отсутствует жизненный фон и все герои действуют как бы в безвоздушном пространстве не в прямом, а в переносном смысле слова.

К серьезному жизненному материалу прикоснулись талантливые художники —замечательный режиссер И. Хейфиц и не менее даровитый писатель Г. Бакланов. В чем же причина их ошибок в картине «Горизонт»? В известном противоречии между замыслом и сущностью жизненного явления, о котором идет речь. Ведь когда мы думаем о молодежи и целине, то в нашем сознании возникает картина небывалой победы целенаправленной воли человека. Тысячи юношей и девушек поехали на целину, среди них были люди разные. Но если нужно сказать о них что-то главное, существенное — можно было бы определить это так: ясное ощущение своей цели в жизни. Между тем в фильме «Горизонт» мы видим молодых людей, душевно неустроенных, мятущихся, растерянных. Это имело бы внутренний художественный смысл, если бы в ходе событий как-то изменились, сложились эти характеры. Но этого нет в фильме, как нет в нем и сражений за хлеб. Молодые люди сталкиваются с людьми старшего поколения, а те живут прошлым, немного устали, утомились от тяжелых испытаний, выпавших на их долю, но все же действуют, в отличие от молодых, которые больше рассуж-

дают о жизни и в лучшем случае строят для себя дом... Все это, несмотря на достоверность деталей, тонкость многих наблюдений, лишено реалистической глубины.

Могут спросить: почему вы так подробно толкуете о картине Хейфица, пусть в чем-то неудачной, но отмеченной чертами большого таланта, когда у нас в кинематографии много таких произведений, которые и смотреть не хочется!

Да, действительно, это так. Но мы собрались говорить об искусстве. Для нас представляют принципиальный интерес и удачи и просчеты настоящих художников, потому что от правильного их понимания зависит рост искусства. Вот почему на них и концентрируется внимание.

Значит ли это, что не нужно говорить о беспомощных, иногда халтурных произведениях, которые расплодились у нас в огромном количестве? Нет, отнюдь не значит. Но это явление иного порядка, многие из них — вообще за пределами искусства. И поскольку этот брак, этот суррогат духовной пищи некоторые киностудии подсовывают народу — причем в довольно широких масштабах,— нельзя об этом молчать. Нет, не молчать надо, а бить тревогу, говорить об этом со всей яростью, какую вызывает у каждого из нас непрекращающийся поток серой, идейно и художественно бедной так называемой «кинопродукции».

Что же представляет собой в массе своей такая кинопродукция? В лучшем случае это ремесленно склеенные произведения, иллюстрирующие тот или иной нехитрый тезис по принципу дважды два=четыре, лишенные каких-нибудь признаков художественной мысли. В худшем — вообще бессодержательные, плохо сыгранные и снятые, нелепо смонтированные ленты.

Не знаю, нужно ли приводить примеры? Надо ли их анализировать! Достаточно посмотреть эти фильмы, чтобы убедиться, что в них нет ни грана настоящего искусства, а часто нет даже того, что называется ремеслом.

Смотришь, например, «Академика из Аскании»—картину с маркой «Мосфильма», или «Раздумья» с эмблемой «Ленфильма», или «Нашу улицу» Бакинской студии, или «Годы девичьи» Киевской студии, или «Сплав» Алма-Атинской и многие другие фильмы того же уровня и думаешь: где же были художественные советы этих студий? Где грамотность и творческая совесть режиссера? Как можно было ставить такие сценарии, лишенные живой мысли, сочиненные без знания жизни и без малейшего понимания искусства?

Но особенно обидно, когда мы обнаруживаем серьезные недостатки — то недоделанный сценарий, то плохо сыгранную роль, то провалы операторской работы — в картинах, условно говоря, средних, то есть сделанных более или менее профессионально и даже с проблесками таланта. А таких картин тоже выходит довольно много, особенно на некоторых республиканских студиях.

Мы видели недавно фильм казахского режиссера С. Ходжикова «Если бы каждый из нас». В нем есть не только интересный сюжетный замысел, но очень самобытная авторская интонация, несколько напоминающая философский склад художественных размышлений Довженко. Видно, что художник стремится высказать серьезные мысли о жизни, о людях. Есть в этой картине интересный образ старого чабана-казаха, мечтающего оставить о себе память на земле добрыми делами. Есть изобретательно решенные, хорошо снятые эпизоды. Но рядом оказывается такое множество неудачных, лобовых, примитивных сцен, плохо снятых кусков, что возникает еще большее чувство горечи, чем при просмотре иного плохого фильма. Ведь такой фильм мог стать событием в искусстве! Почему же этого не произошло? Мне кажется, потому, что Ходжиков и студия остановились на полдороге. Говорят, что Министерство культуры СССР предложило дополнительные сроки и средства — довольно редкий случай в нашей практике,— чтобы улучшить картину, кое-что переснять. Но товарищ Ходжиков отказался. Он был доволен своей работой. Вот такая самоуверенность, недостаточная взыскательность художника к самому себе, нетребовательность студии приводят часто к плачевным результатам.

Мы должны собрать все наши силы, чтобы коренным образом изменить положение в кинематографии и преградить дорогу на экран тому, что можно назвать идейно-художественным браком.

Хуже всего то, что некоторые прямые или косвенные виновники появления такого брака из числа руководящих работников студий и

республиканских министерств культуры выработали даже своеобразную философию для его оправдания. Мне не раз доводилось слышать от них такие заявления: «Правда, картины у нас художественно слабоватые, но зато правильные, в них нет политических ошибок...» Вот по этому поводу давайте будем спорить, ругаться, драться и положим конец такой опасной философии: «Слабовато, но в общем правильно», «плоховато, но зато верно» — этого в искусстве не бывает! Такие рассуждения—вульгарнейший пример отрыва формы от содержания. Скверно, бездарно сделанный фильм (где все по схеме, казалось бы, «верно») дискредитирует нашего человека, профанирует, опошляет наши великие идеи, выставляет их в нелепом виде. Тем самым наносится вред нашему обществу.

Очевидно, надо очень серьезно подумать о том, как преградить дорогу на экран заведомо плохим картинам, как поднять художественный уровень так называемого среднего фильма.

●

Всем известно, что основой основ киноискусства является к и н о д р а м а т у р г и я. Сценарий — главное звено творческого процесса, в результате которого рождается фильм.

Вот почему кинематографическому писателю, сценаристу по праву принадлежит ведущее место в киноискусстве. От его таланта, зрелости мысли, знания жизни, творческого темперамента и понимания выразительных средств кинематографа в огромной степени зависит судьба фильма.

Для обеспечения намеченной программы кинопроизводства, имея в виду необходимость известных резервов, возможности отбора и т. д., нужно иметь не менее 250 сценариев в год. 250 крупных художественных произведений кинодраматургии, не считая так называемых малых форм, документальной и мультипликационной кинематографии! Пересчитайте всех профессиональных кинодраматургов и писателей, работающих в кинематографии, и вы легко убедитесь, что этот участок нашего творческого фронта до крайности слабо обеспечен.

Из постановления Министерства культуры СССР от 9 января 1962 года — о плане производства художественных фильмов на 1962 год — видно, что только 62 фильма из 114, подлежащих выпуску, обеспечены готовыми сценариями. А ведь речь-то идет о фильмах выпуска этого года! Мало того, среди этих 62 фильмов, как мы узнаем из постановления, 7 ставятся по сценариям «слабым в идейно-художественном отношении» и требующим переделки. Остается 55. Иными словами, план нынешнего года обеспечен сценариями меньше, чем наполовину.

Аварийное положение на студиях со сценариями часто используют ловкие дельцы, они весьма успешно и вовремя подсовывают свои сочинения, имеющие мало общего и с литературой, и с кинематографом, и с нашей действительностью. Но чтобы студия не была в простое, чтобы весь ее мощный производственно-технический и руководящий организм мог получать зарплату, такие сочинения, вздыхая и охая, пускают в производство, а потом... Потом, чтобы не пропадали затраченные государством деньги, их все же выпускают если уж не на всесоюзный, то хотя бы на местный экран.

Коренное изменение всего стиля нашей работы над сценариями, создание действительно мощного творческого актива мастеров кинодраматургии — задача первостепенной важности, которую мы обязаны решить в самом ближайшем будущем.

Другая не менее важная и острая часть вопроса о кинодраматургии: как направить творческие усилия литераторов и сценаристов на решение наиболее значительных тем современности, как устранить тот хаос и самотек, которые сейчас господствуют в тематическом планировании.

То, что мы называем тематическими планами, большей частью представляет, грубо выражаясь, филькину грамоту и, если хотите, проявление той самой показухи и очковтирательства, которые успешно искореняются из всех областей нашей жизни. В таких тематических планах мы часто видим трескучие аннотации, не подкрепленные реальными художественными произведениями, или громкое анонсирование важных тем, которым отнюдь не отвечают сценарии, включенные в план.

Такие тематические планы только регистрируют процесс, идущий более или менее хаотически, а не направляют его движение.

Мы гордимся тем, что в нашей стране, и, пожалуй, только в ней, кинодраматургия всеми признана особым видом большой литературы, что сценарист рассматривается у нас как писатель. Но исключает ли такое признание принцип

коллективного труда в кинодраматургии? Надо смелее и шире вводить в практику создание таких коллективов для разработки сценариев на важные темы.

И. Пырьев высказывает также еще ряд конкретных предложений, направленных на улучшение работы сценаристов, рост и развитие кинодраматургии.

Можно с уверенностью сказать, заключает этот раздел доклада оратор, что если удастся решить главную проблему — проблему кинодраматургии, то все наше искусство уверенно двинется в гору.

Далее докладчик остановился на состоянии и задачах кинокритики.

Подчеркнув, что кинокритика за последнее время стала «более серьезной и зрелой», И. Пырьев указал на ее недостатки. Как и в других областях киноискусства, в кинокритике ощущается недостаточное, приблизительное знание жизни.

Надо сказать,— продолжает далее оратор,— что советская кинематография — единственная область искусства, не имеющая своего научного искусствоведческого центра. Научная работа киноведов, рассеянных по разным организациям, не подчинена общему плану, никем не направляется и не координируется.

В Советском Союзе плодотворно работают академии художеств, строительства и архитектуры, литературоведческие институты, музеи, располагающие тысячами научных сотрудников. Научно-исследовательские учреждения, разрабатывающие вопросы теории и истории кино, существуют во всех странах, имеющих развитую кинематографию. Наступила пора создать такой институт и у нас. И пусть придут в этот институт лучшие наши художники, имеющие влечение к теоретической работе, пусть соберет он самых талантливых киноведов. Пусть тесно свяжется он с творческими студиями, со ВГИКом. Ему следовало бы передать и Госфильмофонд. Он должен был бы получить и книжное издательство. Такой институт, связанный и со студиями, и с ВГИКом, и с книжными и журнальными редакциями, оказал бы огромную помощь в развитии киноискусства.

●

Специальные разделы доклада посвящены проблемам документального, научно-популярного и мультипликационного кино.

Достаточно обратиться к произведениям, созданным в прошлом году, говорит докладчик, чтобы почувствовать, что кинопублицисты, посвящая свои работы темам современности, ломают застывшие каноны, усвоенные документальным кино в годы культа личности, ищут новых художественных решений.

Успех фильма «Люди голубого огня», созданного творческим коллективом во главе с режиссером Р. Григорьевым, где плечом к плечу работали московские и узбекские кинематографисты,— этот заслуженный успех определило главным образом то, что режиссер и операторы в течение полутора лет день за днем вели кинолетопись событий на стройке газопровода в песках Средней Азии. Киногруппа пытливо вглядывалась в жизнь будущих героев фильма. И в результате получилось волнующее произведение о людях большого подвига.

Почему же столь редки подобные тесные контакты художника-документалиста со своими героями?

В огромном перечне документальных очерков, выпущенных советской кинохроникой за прошлый год, можно назвать лишь несколько работ, рожденных в итоге длительного изучения жизни, и среди них особенно показательна в этом плане работа молодого литовского режиссера-оператора В. Старошаса, снявшего киноочерки «Мои друзья» и «Мечты и судьбы».

В арсенале документального кино — многообразные творческие формы и жанры. Однако этими возможностями наши хроникеры почему-то не пользуются в полной мере. Уже много лет подряд мелькают на экране похожие одна на другую документальные ленты, в которых одинаковый строй мыслей, одинаковая композиция, одинаковые точки съемки, отсутствие какой бы то ни было изобретательности, примитивный монтаж, тусклый, а иногда просто раздражающий словесный комментарий и, как правило, случайная музыка, переписанная с магнитки из фонотеки.

Поэтому особенно приятно было увидеть, что в последнее время у некоторых старых мастеров, а главным образом у молодежи, возникла тяга обогащать и разнообразить жанры документального кино.

Такими особенностями отмечены фильм «Город большой судьбы», над которым работала группа, возглавляемая режиссером И. Копалиным, последняя работа узбекского режиссера

и оператора М. Каюмова «Голодная степь», очерк молодого кинодокументалиста А. Косачева «Начинается город», новеллы о строительстве комсомольской домны — «Наши современники» (режиссер Е. Вермишева).

Какими многообразными могут быть приемы документального киноискусства, если ими мастерски пользоваться, показывает и фильм «Пылающий остров», созданный группой Р. Кармена. В основе этого фильма лежит настоящий кинорепортаж.

Здесь уместно будет заметить, что слишком часто хроникеры называют репортажем любую событийную съемку, забывая при этом, что без мастерства нет искусства кинорепортажа.

К сожалению, в большом отряде кинооператоров хроники сегодня по пальцам можно перечислить мастеров кинорепортажа.

Разве нормально, что операторы хроники, которые по существу являются кинокорреспондентами, только тогда получают в руки камеру и пленку, когда запущен в производство фильм, утверждена смета и подписан приказ! Это все равно как журналисту давали бы ручку и блокнот только тогда, когда он едет по заданию редакции.

Долгие годы не в почете у документалистов был короткометражный очерк. Все усилия направлялись на картины объемистые, длинные, причем этот метраж порой не соответствовал богатству содержания. Очерк теперь стал появляться все чаще, однако он все еще продолжает оставаться пасынком для студий и мастеров хроники.

Работы прошлого года дают повод надеяться, что перелом в этом деле произойдет. Можно уже сейчас назвать некоторые из фильмов, свидетельствующие о понимании особенностей очерка как в творческом, так и в производственном отношении.

Молодой московский автор-оператор В. Трошкин получил возможность в течение нескольких лет наблюдать за своим героем — известным механизатором-целинником Михаилом Довжиком и создать неплохой портрет нашего современника. Очерк «Рассказ об одной ночи» режиссера И. Венжер показывает работу лишь одной смены на заводе. Но перед нами интересная картина вдохновенного труда металлургов. По-новому, смело и интересно соединяет сегодняшний репортаж с исторической хроникой молодой режиссер Д. Мусатова в фильме «Годы и люди» — о судьбах нескольких поколений рабочих большого завода. Молодой режиссер Киевской студии Р. Нахманович сумел добиться, чтобы его соавтор писатель В. Некрасов стал членом съемочной группы, и в итоге их содружества появился интересный кинорассказ «Неизвестному солдату», посвященный героям войны и борьбе за мир. Оригинальный двухчастевый киноочерк «Встречи на улице» — о жизни трудового Таллина — создали молодой эстонский режиссер В. Андерсон и сценарист В. Пант.

Многообещающим в жизни документального кино является то, что в общем хоре мастеров кинопублицистики все сильнее звучат новые голоса. Пусть работы молодых неравноценны по своему мастерству, но есть у них общие, роднящие их черты: стремление отойти от приевшегося штампа, от рутинных «норм» и найти емкие формы выражения нового жизненного содержания.

Затем докладчик критикует организацию производственно-творческого процесса на хроникальных студиях, а особенно на Центральной студии документальных фильмов, как явно устаревшую. Один и тот же порядок подготовки картин распространяется и на срочную хронику, и на фильмы, требующие длительного изучения материала, художественных обобщений и поисков выразительных средств.

Чтобы открыть широкую дорогу документальному фильму и прежде всего короткометражному очерку, было бы правильно о т д е л и т ь е г о п р о и з в о д с т в о о т х р о н и к и.

Что касается хроники, то поскольку у нее примерно те же задачи, что и у телевидения, было бы целесообразно соединить эти две отрасли политической пропаганды в единый производственный организм.

Говоря о научно-популярном кино, И. Пырьев подчеркнул, что здесь чаще, чем прежде, стали появляться произведения глубокие по мысли и оригинальные по форме. Если прежде преобладали фильмы, в которых научные сведения излагались сухо-академически, в отрыве от живой действительности, теперь задают тон картины, где научный материал публицистически осмыслен. Научно-публицистическими можно назвать такие произведения научного кино, как «Снова к звездам», «...Плюс электрификация...», «Атомный флагман», «Наши друзья-автоматы», «Там, где стираются грани», «Атом помогает нам» и другие.

Новое и положительное явление — попытка рассказать зрителям не только о готовых результатах научно-технического творчества, но и о самом процессе творческих поисков.

Так, например, построены фильм «Секрет НСЕ» — об изобретателе Егорове или же «Автоматика и сталь».

Фильмы «Рукописи Ленина» и «Знамя партии» путем исследования ленинских рукописей решают еще более сложную задачу: они дают возможность зрителю следить за тем, как рождалась гениальная ленинская мысль.

Совсем другими средствами, но тоже по-новому сделаны фильмы «В мире стекла», «Во глубине сибирских руд».

И все же отнюдь не все благополучно в научном кино. Прежде всего, оно не поспевает за развитием науки, не откликается вовремя на ее крупнейшие открытия. А если иногда и откликается, то качество и глубина фильмов подчас не соответствуют значительности открытия в науке. Кроме того, еще очень много выходит поверхностных научно-популярных фильмов, убогих по форме.

Когда мы говорим, что научное кино не поспевает за развитием науки и техники, то, видимо, причины этого надо искать в ошибках тематического планирования, в недостаточной связи студий с миром науки, с научными институтами.

Нужно добиться того, чтобы важнейшие проблемы современной науки в области ядерной физики, космонавтики, химии, кибернетики, автоматики заняли прочное место в производственно-тематических планах студий.

Я не хочу ни в малейшей степени уменьшить большие заслуги мастеров биологического фильма А. Згуриди, Б. Долина и других. Но в какой-то момент положение сложилось так, что именно эти фильмы стали главными событиями в научном кино. Однако навряд ли такие фильмы могут сегодня определять основное направление научной кинематографии.

Еще очень мало сделано фильмов, посвященных опыту передовых людей индустрии и сельского хозяйства. Такие фильмы-монографии о людях труда тоже занимают слишком малое место в планах студий.

Кинопропаганда нового в сельском хозяйстве, например, должна сегодня стать одним из главных дел научно-популярного кино.

Нам нужны острые, боевые фильмы, сделанные с глубочайшим знанием сельского хозяйства, фильмы подробные и доказательные, которые бы силой наглядного примера помогали быстрее внедрять новое в земледелие и животноводство и активно боролись за это новое, показывая несостоятельность всяческих «травопоклонников» и других защитников неверных воззрений в сельскохозяйственной науке.

Как это ни странно, но научное кино почти совсем не выпускает убедительных и интересных атеистических фильмов. Мало уделяет внимания и историко-партийной тематике.

Наконец, нужно удовлетворить и большую потребность народных университетов в искусствоведческих фильмах, помогающих эстетическому воспитанию человека.

Бесспорно, что продуманное, волевое перспективное планирование позволило бы устранить случайности в выборе тем и высвободить огромные резервы за счет отказа от ведомственных «заказных» фильмов, не имеющих ни ясного профиля, ни определенной аудитории.

Серьезно и отставание учебного кино. Выпускаемые сейчас учебные фильмы для средних и высших школ не покрывают и третьей части требований, поступающих от учебных заведений. Качество большинства учебных фильмов остается довольно низким, так как эта область кино ощущает острый недостаток в творческих кадрах, которые никем и нигде не готовятся.

Несколько слов об искусстве мультипликации. Искусство рисованного и кукольного фильма занимает широкий фронт, где на одном фланге — политический плакат, сатирический памфлет, а на другом — поэтичная и забавная сказка, басня, шутка.

Как отрадное новое явление мы отмечаем сегодня возросшее внимание мультипликационного кино к серьезным темам, оживились и поиски новых художественных средств.

И все же хотелось бы призвать мастеров мультипликационного кино, чтобы они с большей активностью развивали первые успехи, достигнутые в разработке новых жанров и особенно сатирических.

Яркий сатирический киноплакат — не обязательно большой по метражу; острый киношарж на тунеядца, бездельника, чинушу, очковтирателя, мещанина; меткая пародия; остроумный памфлет — все они должны занять

большее место в программе рисованного кино. Такие фильмы будут иметь неоценимое значение для нашей пропаганды, для борьбы с пережитками старого.

●

Итак, мы видим: во всех областях кинематографии после XX съезда партии пробивает себе дорогу новое. И дело теперь за тем, чтобы ускорить этот процесс, отбросить все, что сковывает творческие силы и мешает выполнению задач, поставленных перед нами партией.

Действующая ныне организационная форма киностудий сложилась более двадцати лет назад и, несмотря на некоторую модернизацию, проведенную в последние годы (я имею в виду создание творческих объединений), не отвечает тем требованиям, которые предъявляются к нашему искусству сегодня.

В чем нелепость этой организационной формы?

В том, что фильм рассматривается не как произведение искусства, а как обычная промышленная продукция. И отсюда на его создание механически переносятся принципы организации, финансирования и планирования индустриального производства. При этом идейное и художественное качество фильмов терпит огромный урон.

Подробно анализируя существующую систему производства, И. Пырьев убедительно показывает, как она игнорирует главное — к а ч е с т в о картин.

Всесторонне обсудив вопрос на творческих секциях и в президиуме Оргкомитета Союза, говорит докладчик, мы пришли к заключению о необходимости р е з к о и з м е н и т ь п о л о ж е н и е н а к и н о п р о и з в о д с т в е. Изменить же его можно только при условии выделения творческих коллективов в самостоятельные организации, подобные издательствам или редакциям журналов — с тем, чтобы технические цехи киностудий превратить в самостоятельные производственные предприятия по типу полиграфических комбинатов.

Создание творческих объединений на студиях надо рассматривать лишь как первый этап на пути к а р д и н а л ь н о г о решения этого вопроса, то есть на пути выделения творческих коллективов в самостоятельные организации — к и н о с т у д и и и превращения технических баз в самостоятельные производственные предприятия — к и н о ф а б р и к и.

Нам думается, что масштаб каждой киностудии должен быть рассчитан на производство 6—8 фильмов в год. Это даст возможность сформировать мобильные, творчески слаженные коллективы и осуществлять руководство ими наиболее эффективно.

В то же время кинофабрики, наоборот, должны быть крупными предприятиями, располагать большими павильонными площадями, иметь хорошо оборудованные базы для натурных съемок и обладать большой производственно-технической мощностью.

Нам представляется, что такая система будет иметь большое значение и для развития киноискусства в союзных республиках.

При новой системе были бы созданы реальные предпосылки для куда более усиленного внимания при постановке фильмов к вопросам идеологическим и художественным.

Картины будут делаться быстрее, лучше и с меньшей затратой денежных средств.

Возникнут правильный хозрасчет на производстве и прямая взаимозависимость между производством и прокатом фильмов, что неизбежно улучшит всю экономику кинематографии.

Наконец, появится бо́льшая возможность активного воздействия Союза работников кинематографии на творческую деятельность коллективов киностудий, на уровень политико-воспитательной работы.

Иными словами, предлагаемая нами реорганизация создаст наиболее благоприятные условия для развития киноискусства в нашей стране, для движения к целям, поставленным перед нами партией.

●

Сегодня нет искусства более массового и народного, чем кино. Ни одно из искусств не может даже мечтать о такой аудитории, к какой обращаемся мы, кинематографисты.

Три миллиарда шестьсот миллионов посещений кинотеатров в 1960 году! Три миллиарда восемьсот миллионов в 1961 году! А добавьте к этому десятки миллионов людей, которые смотрят фильмы на телевизионных экранах!

Какой же колоссальной силой обладает наше искусство! Каким могучим оружием идейного и эстетического воспитания является оно! И какая великая ответственность лежит на нас, кинематографистах, за то, чтобы это оружие не ржавело, не тупилось, а действовало безотказно, помогая строительству нового общества.

Надо помнить и о том, что наши фильмы адресованы не только миллионам советских людей,— они обращены ко всему человечеству. Еще недавно советские кинокартины с трудом пробивали себе путь на зарубежные экраны. А в прошлом году их смотрели зрители почти 90 стран!

Косвенным показателем популярности советских фильмов за рубежом, фактом их международного признания являются многочисленные премии на мировых кинофестивалях. В 1960 году наши картины завоевали десятки премий на крупных международных конкурсах. Одна «Баллада о солдате» получила 14 международных наград. А в минувшем году такими наградами и премиями были отмечены «Повесть пламенных лет», «Чистое небо», «Мир входящему», «Люди голубого огня» и многие другие работы советских киномастеров.

Мы вправе без каких-либо натяжек говорить о растущем мировом влиянии нашего искусства.

Большие и славные творческие дела предстоят нам, кинематографистам. И сегодня, после решений XXII съезда партии, после принятия новой Программы КПСС — Коммунистического манифеста нашей эпохи, девизом для каждого советского человека, и в особенности для художника, стали слова Н. С. Хрущева: «Наши цели ясны, задачи определены. За работу, товарищи!»

За работу, дорогие товарищи, и пусть нашим ответом на призыв партии будут окрыленные талантом и вдохновением, яркие, страстные и радостные фильмы, достойные своего времени!

●

Четыре дня продолжался IV пленум Оргкомитета Союза работников кинематографии. Четыре дня шло обсуждение насущных проблем современного кино.

Совсем недавно каждая встреча советских кинематографистов выливалась в горький разговор о недостаточном внимании художников к современной теме, о стремлении уйти в прошлое — иногда близкое, иногда отдаленное. Обсуждали, обещали, призывали... На этом пленуме речь шла уже о реальных фильмах, посвященных сегодняшнему дню нашей страны. Таких картин очень много. Они занимают основное место в ряду уже созданных работ и в планах киностудий.

Не случайно во многих выступлениях подчеркивались принципиальные удачи киноискусства последних двух-трех лет, говорилось о большом притоке молодежи, которая выступила с яркими, хорошими картинами, об интересных произведениях мастеров старшего поколения.

И все же чувство удовлетворения и известного оптимизма не заслонило от участников пленума серьезных недостатков в проделанной работе и того, что перед кинематографистами стоит еще много нерешенных задач. Да, создано немало талантливых фильмов, но сколько еще неглубоких, поверхностных и просто слабых картин попадает к зрителю!

— Дела у нас идут хорошо. Однако не надо упиваться успехами или впадать в панику от трудностей. Как никогда сегодня важно определить связь нашего искусства с теми колоссальными задачами, которые поставлены XXII съездом партии перед нашим народом,— сказал Г. Чухрай, выступление которого было посвящено «месту художника в рабочем строю». Говоря о роли художника, о его задачах, Г. Чухрай утверждает: мы не «воспевальщики» жизни, мы солдаты в общем строю борцов за коммунизм!

«Неверию, пессимизму, скептицизму буржуазного Запада мы должны противопоставить произведения искусства, героями которых были бы люди высокой морали, интеллектуально зрелые, добрые, гуманные, образованные». Так формулирует задачу советских художников режиссер В. Наумов.

С трибуны пленума не раз подинмался вопрос о последствиях культа личности, о необходимости борьбы с ними средствами кино. «Метастазы этой болезни уже показаны в нескольких фильмах,— сказал писатель Е. Воробьев.— Вальган в «Битве в пути», пионервожатая («Друг мой, Колька!»), юная комсомолка Маша и молодой парень Володя, который так душевно изуродован, что пишет пасквиль на свою любимую девушку («Наш общий друг») — все это люди, взращенные соответствующими условиями и правилами жизни».

В самом нашем искусстве, нашем творчестве, подчеркнул М. Ромм, еще живы серьезные последствия культа личности. «Это лакировка действительности, это выдуманная жизнь, это бесконечное повторение пройденного, это архаика формы, это неподвижность в искусстве. Многие

наши картины предлагают зрителям старые штампы, лишь несколько освежая их новыми сюжетными положениями».

Немало критических голосов раздавалось в адрес кинодраматургии. Принимая критику в целом, А. Каплер остановился на перспективах развития сценарного дела. Он перечислил имена новых, но уже завоевавших признание кинодраматургов, назвал молодых талантливых сценаристов, среди которых немало представителей национальных республик, многое обещающих в будущем. Это пополнение приходит из ВГИКа и из Высших сценарных курсов, организованных в прошлом году. Опыт работы курсов настолько положителен, что, по мнению А. Каплера, надо сделать их постоянными. Оратор также предлагает создать при Союзе работников кинематографии молодежную сценарную мастерскую.

Советская национальная кинематография. Эта тема заняла большое место в работе пленума. Бесспорны успехи кинематографий национальных республик. Около семидесяти процентов всех картин создается республиканскими студиями. «Но,— с понятной горечью заметил Ш. Усубалиев, —эти картины часто очень слабы и неинтересны».

Выступившие на пленуме представители национальных республик — И. Корниенко (Украина), И. Репин (Туркмения), И. Грицюс (Литва), Б. Кимягаров (Таджикистан), Л. Сафаров (Азербайджан), С. Кеворков (Армения), Ш. Айманов (Казахстан), Н. Санишвили (Грузия), Л. Чемортану (Молдавия) говорили об огромных сценарных трудностях, которые испытывают местные студии. Каждая республика ищет свои пути разрешения этой проблемы. Но без реальной практической помощи Министерства культуры СССР и Союза работников кинематографии вопрос этот решить нельзя.

У республиканских студий много важных наболевших вопросов. Вот почему в выступлениях говорилось о необходимости созвать пленум, посвященный национальной кинематографии.

О состоянии дел в документальной кинематографии говорили Л. Дербышева, Р. Кармен.

Специально надо разобраться и в организационно-производственных вопросах. Существующая организационная, плановая и производственная структура устарела — это признавали и генеральный директор киностудии «Мосфильм» В. Сурин, и директор студии «Ленфильм» И. Киселев, и многие другие организаторы производства и творческие работники. Участники пленума с большим интересом отнеслись к проекту разделения творческого процесса и производственной базы, отметив, что он нуждается в обстоятельном обсуждении.

Много говорилось на пленуме о положении творческих работников на студии, о простоях, о порядке стимулирования работы кинематографистов, в частности о присуждении категорий вышедшим фильмам. Большинство ораторов настаивало на пересмотре существующей системы в сторону более объективной оценки труда творческих коллективов и создания более благоприятных условий для выпуска хороших фильмов.

Не только творческие, организационные, производственные проблемы поднимались участниками пленума. В центре их внимания оказался и такой вопрос, как доверие к художнику. Об этом взволнованно говорили многие выступавшие. Творчество — процесс сложный, индивидуальный, и нельзя действовать здесь только «приказным» путем, путем навязывания художнику тех или иных категорических суждений.

В прениях выступили также: Е. Востоков, М. Ершов, И. Кокорева, С. Михалков, М. Кузнецов, А. Левицкий, Ю. Лысенко, В. Монахов, А. Навроцкий, Г. Рошаль, А. Сазонов, В. Санаев, И. Фрэз, Д. Храбровицкий, Ю. Чулюкин, Н. Шишкин.

В работе пленума приняла участие министр культуры СССР Е. А. Фурцева.

В заключительном слове И. Пырьев отметил атмосферу заинтересованности, страстности, искренности, столь характерную для этого пленума. В то же время часто организационные вопросы оттесняли творческие, мало говорилось об отдельных произведениях, о замыслах художников.

Активность, горячность, с которой участники пленума обсуждали вопросы развития современной кинематографии, стремление найти наиболее эффективные пути к устранению существующих недостатков—все это еще раз свидетельствует о тех плодотворных переменах, которые произошли в жизни страны и в жизни нашего киноискусства. Советские художники полны желания выполнить свой долг перед партией, перед народом — создать новые произведения о времени и его героях.

4
АПРЕЛЬ
1962

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

РАМИЗ ГЕЙДАР МАМЕДОВ

Я Ленина вижу

Это было весною, в мае,
В пору радости и чудес.
Люди бережно поднимали
Звезды, спрыгнувшие с небес,
И несли их над головою.
Это было весной,
когда
Даль становится голубою,
Как раскованная вода...

Я подробности помню смутно,
Помню только поток людей.

Из улыбок рождалось утро,
А из смеха рождался день,
О котором прочтут потомки, —
Разнолик и разноголос.
Я был каплей в людском потоке,
Он меня подхватил и нес,
На глазах становясь все шире,
По-весеннему голубой.
Ленин!
Люди к нему спешили,
Имя-знамя несли с собой.
Проносили его с любовью,

Отрывок из поэмы, посвященной памяти выдающегося советского оператора Эдуарда Тиссэ, снимавшего в кино В. И. Ленина.

Торопились: скорей, скорей!..
Это имя во время боя
Поднимали мы на коней,
Повторяли его изустно,
Опрокинули с ним врага...
Площадь, площадь — речное русло,
А зубцы Кремля — берега.

И над площадью, над потоком
Ленин — прянувший в высь
орел,
Поводящий орлиным оком...
Так я думал, пока я шел
В полинявшей своей шинели
В ногу с той фронтовой братвой.
Но глаза Ильича глядели
С подкупающей добротой.
Был он в темном,
и только слева,
Озаряя простой пиджак,
Лента шелковая алела,
Неприметный весенний знак.

— Ленин! Ленин! —
толпа кричала.
Я был рад, бесконечно рад,
Что в бою уцелел случайно
Старый мой киноаппарат.
Я от сердца его не отнял,
Не расстанусь я с ним и впредь.
Не двумя глазами, а сотней
Глаз хотел я сейчас смотреть.
За детей своих наглядеться
И за внуков своих — за всех,
Чтоб они затвердили с детства
Этот ленинский взгляд, и смех,
И повадку («простой, как правда»),
И улыбку яснее дня.
Объектив киноаппарата
Это сделает за меня!

Только я отошел в сторонку,
Как Ильич подался вперед.
— Зря не трать дорогую пленку,
Не меня снимай, а народ,—
Он сказал отечески просто,
Но словами меня обжег.
— А иначе не будет прока
От картины твоей, дружок.

Он кивнул налево, направо...
И, полплощади захватив,
Я на море людей направил
Свой сверкающий объектив.

Перевели с азербайджанского
ТАМАРА ЖИРМУНСКАЯ
и ЮРИЙ ХАЗАНОВ

На экраны вышло много новых фильмов. Публикуя рецензии на некоторые из них, редакция предлагает читателям продолжить начатый разговор, высказать свое мнение и о фильмах и о статьях. Мы полагаем, что тут есть повод для серьезного разговора и творческих споров.

Л. ПОГОЖЕВА

Полтора часа размышлений

Почти шесть лет отделяют новый фильм режиссера М. И. Ромма от его предыдущей картины «Убийство на улице Данте». Эти годы не были пустыми для мастера. Они до краев были наполнены работой, работой и размышлениями. Все, кто знал и знает режиссера, не могли не заметить, что в течение этих лет он пережил серьезную внутреннюю ломку. Она была необходима ему — эта ломка. Отказ от многих ранее сложившихся взглядов в искусстве, пересмотр прежних позиций были определены, подсказаны теми изменениями, которые произошли в самой нашей жизни после XX съезда КПСС.

Обращение к жизни действительной, стремление возможно глубоко, не упрощая, не схематизируя, проанализировать ее сложные явления, нащупать главный нерв событий, разглядеть происшедшие перемены, всмотреться в нового человека — вот что стало задачей задач! И для решения ее требовалось прежде всего быть истинным современником своего времени, не отставать от него, оставаться молодым.

Из искусства уходили старые сюжетные схемы, наивная иллюстративность, готовая, привычная ранее «мудрость», изложенная в немногих формулах. Появились работы талантливой молодежи. Молодые не боялись ошибиться, им по плечу была творческая смелость, порой рискованный поиск, забота о выразительной новой форме, стремление не уходить от жизни, ни в чем не разрушать ее правды. Новые явления возникали повсюду, и не только в нашей стране. Но где-то со второй половины 50-х годов советское киноискусство набрало такой темп, породило столько значительных, новаторских произведений, что безоговорочно вышло на первое место в мире. Успех фильмов «Летят журавли», «Судьба человека», «Баллада о солдате» был всеобщим, всепокоряющим. Он заставлял всех умеющих мыслить задуматься!

И Ромм размышлял. Аудитории ВГИКа, режиссерских и сценарных курсов, страницы газет и журналов, трибуны различных конференций, пленумов, художественных и ученых советов! Всюду активно, горячо, заинтересованно выступал М. Ромм. О будущем кино, театра, телевидения, о новом типе драматического конфликта, о сюжетосложении, об отношениях литературы и кино, об итальянском неореализме, о современной технике в кино, о широком экране и широкоформатной пленке, об организации производства, об актерской проблеме, о творчестве молодых режиссеров, о решении мизансцен, о массовых сценах...

Да разве перечислишь все, что волновало и было предметом размышлений М. Ромма в годы, носящие на студиях обидное название «простоя».

Но как бы ни была разнообразна тематика выступлений Ромма, был в них и один общий большой вопрос — искусство и время.

Ромм не хотел и не мог оказаться старомодным. Иной раз он готов был даже отмахнуться от того подлинно прекрасного, что было им создано ранее. Ромм размышлял долго. Пожалуй, даже слишком долго! Но это был благотворный процесс. Ведь нам известны и другие примеры, когда художники, чьи биографии, как и биография Ромма, сложились в 30-х годах, не считали нужным обновлять свои творческие принципы. Эти художники в новых произведениях цитировали самих себя, свои старые картины,

---

«Девять дней одного года». Сценарий М. Ромма и Д. Храбровицкого. Постановка М. Ромма. Оператор Г. Лавров. Художник Г. Колганов. Композитор Д. Тер-Татевосян. Звукооператор Б. Вольский. «Мосфильм», 1961.

а потом еще обижались на критику! Эти художники недоброжелательно взирали и взирают на молодежь. Выискивают в творчестве молодых всевозможные ошибки. И молодежь в свою очередь платит им нелюбовью и иронией. У нас нет антагонизма поколений, но есть, увы, безусловно есть художники, пережившие себя, отставшие от бега времени.

Конечно, не следует понимать так, будто я считаю, что все старое плохо, ниспровергаю всякие традиции. Отнюдь нет. Но я думаю, что и традиции подвержены законам развития. Наследуя их, художник-современник не может пользоваться ими как готовыми застывшими формулами, цитатами. Осваивая их, он обязательно развивает, пропускает сквозь свое, индивидуальное ви́дение мира.

Ничто никогда не повторяется дважды в одних и тех же формах. И я не могу согласиться с теми «мудрыми» скептиками, готовыми по любому поводу произнести фразу: все это уже было, ничего нового в мире нет! Это философия старости! Она ведет к застою, во всяком случае, оправдывает его. И я думаю, это очень хорошо, что режиссер М. Ромм совершенно чужд этой философии! Что он по-настоящему молод!

●

До сих пор мы знали режиссера М. И. Ромма по его картинам на темы историко-революционные, исторические и связанные с жизнью за рубежом.

Почти четверть века живут на экранах страны его фильмы о Ленине. И хотя время потребовало внести коррективы в их сюжеты, но образы, созданные замечательными актерами — Б. Щукиным, В. Ваниным, Н. Охлопковым, то есть самое главное в картинах,— не устарели нисколько!

Не постарел и фильм «Мечта» — одна из лучших предвоенных работ режиссера. Сохраняют многие свои достоинства и другие его произведения. И все же... Все же Ромм был прав, когда, размышляя над процессами в жизни искусства, заново пересмотрел многие свои прежние убеждения, переосмыслил свою практику, принял решение сделать фильм о современности.

Вряд ли, например, сегодня он подписался бы вновь под своим утверждением о том, что «кинематограф — это полтора часа быстро текущего действия... Все, что возникает нелогично, не подготовлено предыдущим, остается непонятным для зрителя. Но экран не оставляет в запасе даже нескольких секунд, которые можно пожертвовать на размышление» («Искусство кино», 1954, № 3).

Нет, не подписался бы. Это заявление никак не согласуется с его новым фильмом, построенным именно так, чтобы вызвать размышления, с фильмом, в котором как раз и заключено полтора часа размышлений!*

Вряд ли когда-нибудь воскреснет в творчестве Ромма и та искусная, иной раз доходящая до искусственности слаженность сюжета. Ранее любезная его сердцу обязательная логика в развитии действия. Логика, возведенная в абсолютный принцип, которой отличался в наибольшей степени, например, фильм «Убийство на улице Данте». В этом произведении господствовали одновременно арифметические правила детектива и законы традиционного театра. В нем не было подробно разработанного второго плана. Между фоном и действующими лицами не было органической связи. Диалоги строились только на заданную тему, они были отточенными, слишком даже отточенными, напоминающими холодный бенгальский огонь. За пределами сюжета не угадывалась, не просматривалась живая жизнь! Каждая деталь — стреляла. Все было точно и организованно.

Эти характерные черты «Убийства на улице Данте» стали особенно заметными и неприемлемыми сейчас, после появления многих произведений совершенно иного типа, произведений, разрушивших заданность старой сюжетной схемы в пользу широкого, полифонического, истинно жизненного сюжета нового типа. В пользу искусства, показывающего многообразные связи человека с действительностью. В пользу искусства, идущего от образа к сюжету, а не наоборот. В пользу искусства, дающего прежде всего обильную пищу для размышлений.

●

Сценарий «Девять дней одного года», написанный Д. Храбровицким и М. Роммом, не был легким для его воплощения на экране. В нем заключалась не какая-то единая, законченная в себе история, а ряд эпизодов — девять новелл из жизни трех человек, связанных между собой и любовью, и дружбой, и работой... Сценарий имел недостатки. В нем были рудименты старых схем. Не очень интересно написанная, несколько мелодраматичная история двух мужчин и одной женщины, не очень внятно рассказанная история с облучением.

Итак, в сценарии были недостатки. Но у него были немаловажные, я бы сказала, решающие достоинства. Это был сценарий о современности; его отличали ясность, четкость мысли — о сути вещей, о счастье, о долге. В нем жили умные герои, с ними было интересно познакомиться, они напоминали вам кого-то из ваших друзей. И это были не обязательно ученые, физики... Могли быть даже и кинематографисты!

---

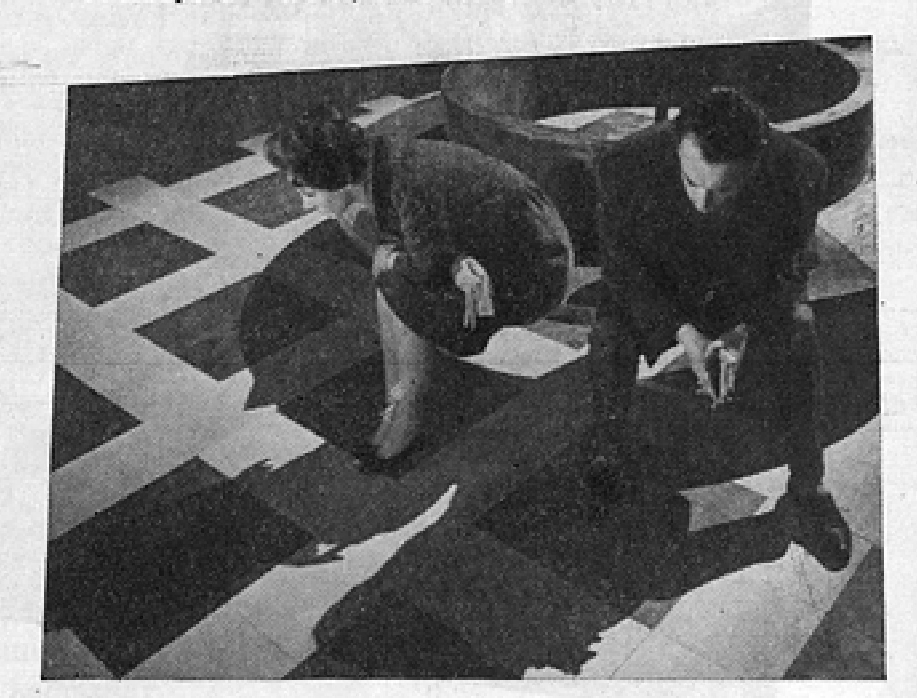
* Когда статья была уже закончена, я прочитала стенограмму лекции М. Ромма на Высших сценарных курсах. И вот что было сказано режиссером о его новой картине:

«Это картина-размышление — размышление о нашем времени, размышление, которое было мне необходимо...»

«Девять дней одного года».

А. Баталов — Гусев, Н. Плотников—Синцов

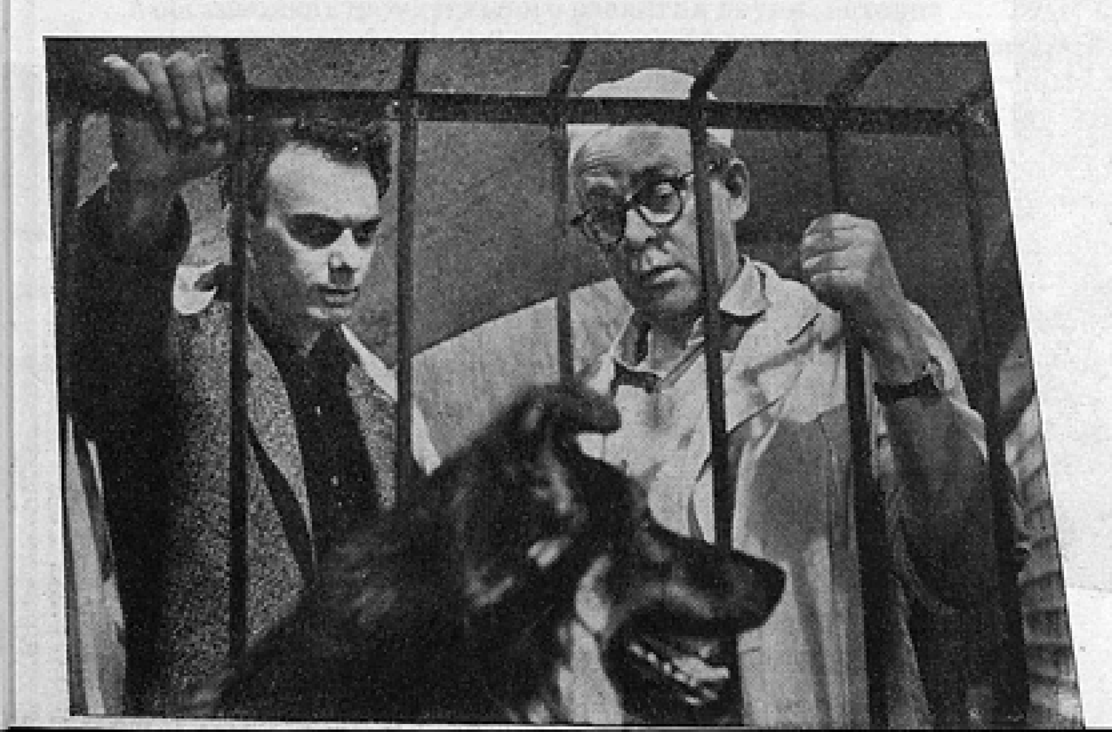
Т. Лаврова — Леля, А. Баталов — Гусев

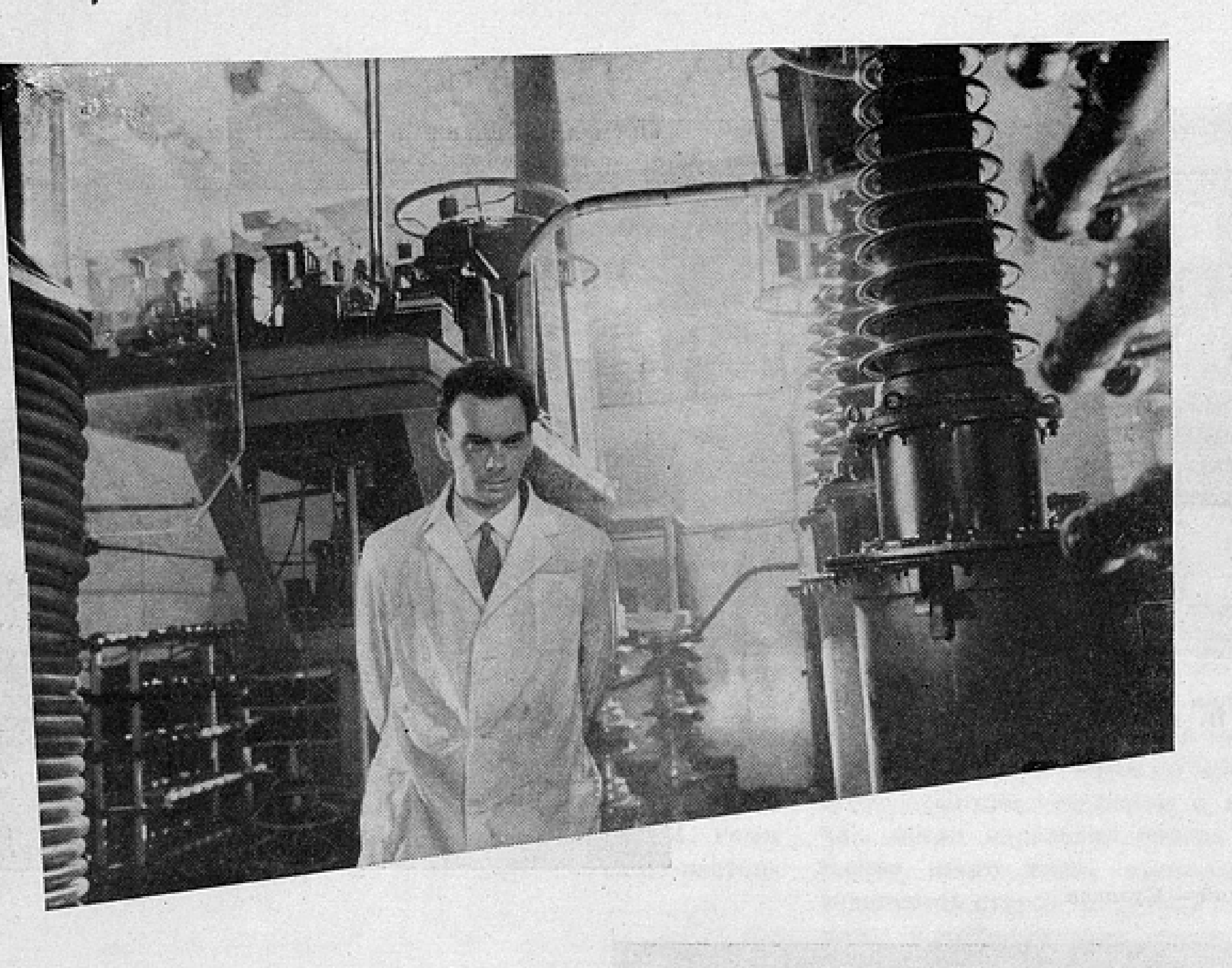


И. Смоктуновский — Куликов

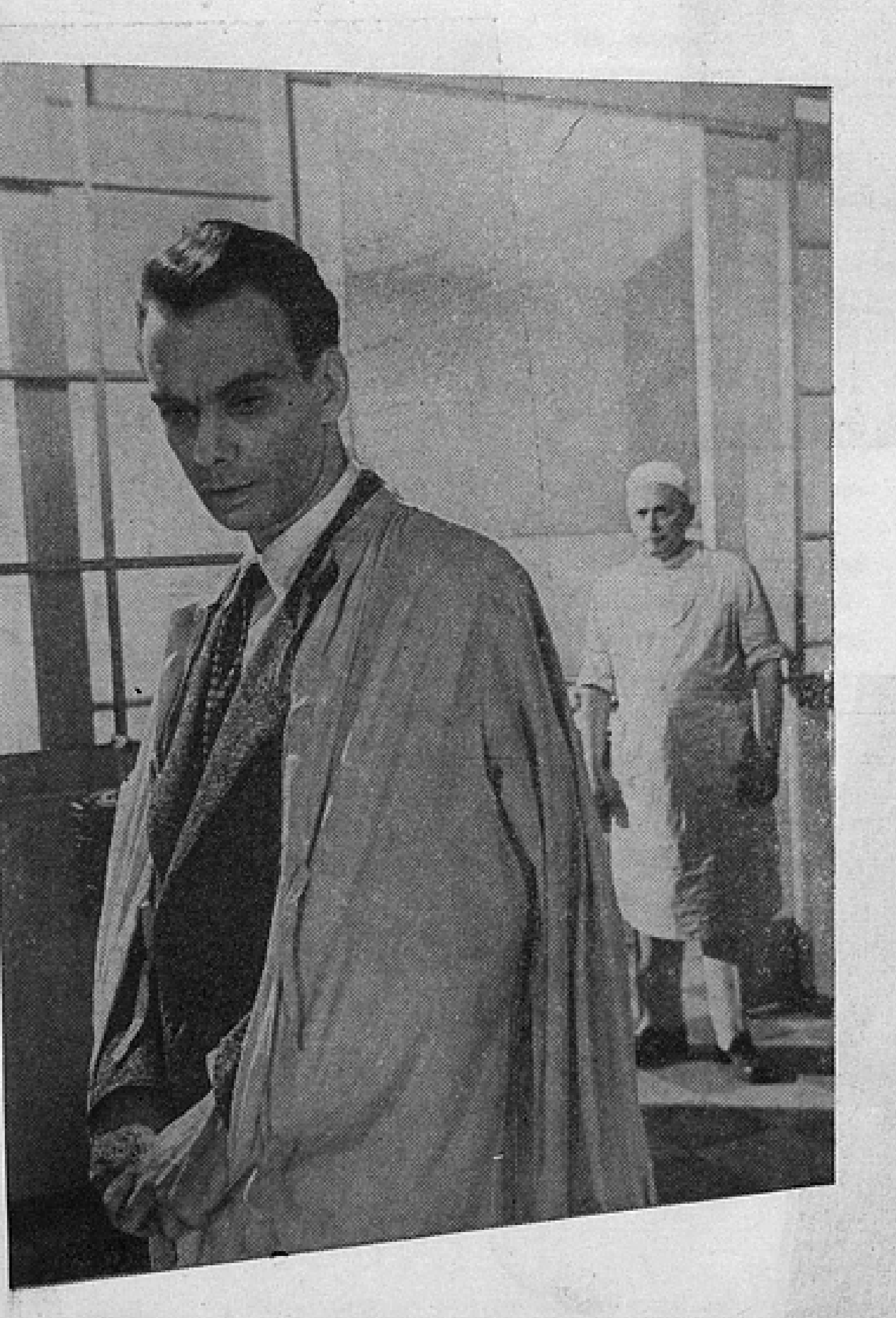
Т. Лаврова — Леля

А. Баталов — Гусев, Е. Тетерин — профессор Покровский





«Девять дней одного года». Кадры из фильма



В отличие от некоторых авторов сценаристы не поскупились дать своим героям и ум и человечески содержательные характеры. Они предоставили им право рассуждать, дали возможность совершать поступки, дали свойства и качества людей крупных, благородных и разных.

Два очень различных мужских характера выписали авторы в своем сценарии. Один — характер, поражающий исключительной целеустремленностью, ясностью, характер необыкновенно привлекательного и вместе с тем трудного для обычной жизни человека. Другой — характер человека сложного, умного, но чуть изломанного, скрывающего свою доброту и свои лучшие чувства под маской скептика, циника. Вместе с тем это характер легкого для обычной жизни человека. Оба характера очень современные, очень точно увиденные в жизни. Оба написаны с большой любовью и даже, как мне кажется, с каким-то чувством полемики по отношению к тем современным художникам, которые готовы увидеть в молодом интеллигентном человеке нашего времени прежде всего черты дурные, подражательные, чуть ли не растленные. Нет и нет!—как бы говорят нам авторы сценария. Это отличные люди с высоко развитым чувством долга!

Третий характер в сценарии женский. Он удался наполовину. Просто современная хорошенькая женщина — получилась; физик и интересный, содержательный человек — нет. Этот характер оказался односторонним, и наблюдать за ним, за ходом размышлений героини, за извивами ее чувств оказалось неинтересным. Героиня получилась небогатой умом и сердцем.

В аннотации к тематическому плану, вероятно, говорилось, что фильм расскажет об ученых-физиках, работающих над проблемой атома. А я думаю, что сценарий и фильм шире. Это рассказ об одержимом человеке, способном забыть все, даже свою боль и возможную смерть, как забывали об этом Бетховен, Н. Островский, Жолио-Кюри...

Это история научного подвига, сопряженного с опасностью для жизни, но подвига столь высокого и важного, что отодвигает мысль о смерти. Это раздумья о долге, счастье и смысле человеческого существования. И не в некоей абстрактной постановке этих вопросов, а в кипении современных страстей, в обстановке стремительного развития науки, которое нельзя остановить, но надо использовать на благо человечества. И решать все это должен не «кто-то», а наши обыкновенные, талантливые люди, любящие жизнь, шутку, ценящие и любовь и дружбу, но всегда сознающие прежде всего свой долг перед человечеством.

Фильм открывается сценой, в которой уже сразу заявлена его главная тема.

Точен и содержателен образ ученого, созданный в этой первой сцене Н. Плотниковым. Он играет, нет, не играет, а переживает на экране в течение немногих минут сложнейшую гамму чувств. Прежде всего— счастье. Ему удалось завершить дело всей его жизни. Сегодня, сейчас, всего лишь одну минуту назад! Синцов весь полон немыслимой радостью открытия. Потом забота: надо передать эстафету другим, другому! Это самое важное! Кто это там кричит, плачет? Жена? «Не мешай, Маша! Я счастлив». Позднее в сознание приходит мысль о смерти. Он вдруг начинает ее чувствовать — гаснет радость в глазах. «Позовите Машу»,— обращается он к врачу, и глаза его, устремленные с экрана в зал, неподвижны, уже отрешены от жизни. Это эпизод-эпиграф, за ним следует фильм о других людях, о других судьбах, но на ту же заявленную в эпиграфе тему.

Этот фильм состоит из девяти новелл, каждая рассказывает об одном дне из жизни героев.

Дни выбраны разные.

Первый день — драматичен. Произошла трагедия с Синцовым и Гусевым. Здесь и завязывается главный конфликт.

В новелле второго дня — счастливого дня в жизни героя — сталкиваются характеры и судьбы двух людей— Гусева и его друга Куликова. Сталкиваются характеры — взгляды на жизнь, на понятие долга. Происходит спор.

— Что такое «нужно»?— иронизирует Куликов.— Ну кому это твое «нужно»?

— Человечеству! Это тебя устраивает?— отвечает Гусев.

Здесь, в этом разговоре о долге и благе человечества, главный нерв картины. Разговор этот строится как спор между героями, который, однако, впрямую не решается. В процессе этого спора герои не становятся врагами, антагонистами... Это скорее всего спор для зрителей, которым авторы стремятся дать возможно бóльшую пищу для размышлений.

Ярче всего главная мысль произведения — мысль о долге каждого перед человечеством — раскрывается в новелле седьмого дня, где происходит встреча и ночной разговор героя — Гусева с отцом, старым крестьянином. Напомню этот разговор:

— Ты жизнью своей доволен?

— Доволен.

— Стоит ли это того, чтобы отдавать свою жизнь?

— Да, стоит.

— Может быть, зря все это открыли? Кому это нужно?

— Нет, не зря... Когда-нибудь люди скажут нам спасибо... а кроме того, мысль остановить нельзя.

— Ты бомбу делал?

— Делал. А если бы мы ее не сделали, не было бы

у нас с тобой этого разговора, батя, и половины человечества — тоже.

— Понимаю.

Эта важная сцена лаконична, значительна и точна, как меткий удар рапиры. Она решена изобразительно так: мы видим пустой деревянный стол, старика, положившего на доски натруженные руки, раскладушку у голой дощатой стены, на которой без сна лежит Гусев. Мы слышим скупой разговор и приглушенный плач за стеной жены Гусева Лели. Вот и все. И это немногое, очень точное «все» кажется нам единственно правильным раскрытием темы.

Выше я написала, что авторы создали два очень разных характера. Теперь добавлю, что это отнюдь не антагонистические характеры. Более того, они отлично дополняют друг друга. И, пожалуй, могут в жизни легко сочетаться в одном человеке. Обоим героям свойственны неумение и нежелание произносить громкие слова, любовь к шутке, острота, самостоятельность и современность мышления, глубокая заинтересованность всем, чем живет человечество. Их отношения друг к другу складываются по-новому, без обязательных ранее драматических конфликтов, ссор и «выяснения отношений».

Попробуем перечислить лишь некоторые вопросы из тех, что волнуют героев фильма. Это проблемы дешевой энергии будущего, собственно физические вопросы, полеты в галактику, вопросы войны и мира, вопросы счастья, долга, любви, дружбы и множество других важнейших для человечества вопросов и проблем. Герои живут в атмосфере ищущей, развивающейся мысли. Они ее бескорыстные рыцари.

●

Гусев и Куликов. А. Баталов и И. Смоктуновский. Актерам посчастливилось. У них в руках был интересный, глубоко содержательный материал. Но отнюдь не легкий, не «самоигральный». Крайне лаконично, даже порой суховато написаны и сами образы и диалоги. Никакой чувствительности. Ничего лишнего, ничего мелодраматического, хотя речь в фильме идет о жизни и смерти. Пожалуй, текст и самый рисунок роли разнообразнее у Смоктуновского. И он, особенно в двух эпизодах, прямо-таки с блеском раскрывает характер своего героя. Мне кажется, что это происходит во второй новелле, где Куликов, ловко скрывая свои истинные чувства, тщетно пытается убедить Лелю в том, что ему необходимо быть на теоретической конференции и задать там всего два коротких, вежливых вопроса противнику... Лениво-небрежная интонация, изящный жест руки... и мы как бы видим и эту неведомую нам теоретическую конференцию и неведомого нам Цительмана, начисто уничтоженного ехидными вопросами Куликова. Второй эпизод, в котором Смоктуновский достигает особой выразительности,— это эпизод в новелле шестого дня, где Куликов произносит блестящий монолог о дураках: «Дурак — это явление, так сказать, общественное, я, Митенька, обожаю изучать дураков...»

И столько за этим всем игры ума!..

А где-то вскоре у Куликова созревает сознание превосходства людей типа Гусева над другими, и не только над дураками, но и над ним самим!

У А. Баталова, который и в этой картине возник перед нами как ярый противник всяких штампов в искусстве, всякого наигрыша, тоже, на мой взгляд, особенно великолепны два эпизода. Уже упомянутая мною сцена в деревне — с отцом. В ней умная сердечность героя раскрывается с необыкновенной силой. И немой проход героя в новелле восьмого дня, впрочем, как и вся эта новелла. Здесь нет ни одного слова. Просто тяжелобольной человек поднимается с кровати и идет. Вот он спускается по лестнице, проходит по тихой улице городка, его фигура оказывается на фоне огромной белой стены. Только стена и маленький, упрямо идущий человек (это поразительно снято оператором!). Потом Гусев идет через большой круглый зал института, по коридорам, увитым проводами, входит в лабораторию. И узнает, что результат его подвига, за который он заплатил жизнью, совсем не тот, не таков, на который рассчитывали и он и другие. Необходимо начать все сначала, еще минимум 99 раз повторить пройденное. Снова ждать и искать, искать и ждать. Для этого нужны мужество и силы. Здесь, в этой сцене, кульминация главного драматического конфликта.

Новелла кончается замечательным эпизодом доверительного, сердечного разговора Гусева с Лелей под лестницей.

Прибавим к этим лучшим для А. Баталова кускам фильма еще и всю новеллу девятого дня.

«Я приехал не умирать», «я должен жить...»,— говорит Гусев профессору в госпитале.

И говорит он это не высокопарно, не многозначительно, а как-то удивительно просто, даже, я бы сказала, «домашне». Здесь важность происходящего «снижается», приобретая простой, человечный оттенок.

Новелла заканчивается неожиданно трогательно-шутливой запиской Гусева жене и другу.

●

По-новому построил этот свой фильм о современниках режиссер М. Ромм, найдя отличного соавтора в операторе Г. Лаврове. Они применили резкий монтаж, без наплывов и затемнений, добились большой изобразительной остроты в решении сцен.

После ряда цветных картин М. Ромм создал фильм черно-белый и, добавим, фильм без музыки. После

увлечения логикой сквозного, почти детективного сюжета он пришел к драматургии нового типа, не нуждающейся всякий раз в героях-антагонистах. После ряда картин, совершенно лишенных юмора, очень напряженных и даже театральных,— создал картину, полную юмора даже в трагических сценах, чисто кинематографическую по принципам изобразительного решения.

После увлечения прямыми разъяснениями темы и философии с экрана в однолинейном действии — сложный рисунок параллельно развивающихся тем и действия. После создания героев главным образом действующих — показ героев, умеющих размышлять, а также мешать серьезное и шутливое, героев, избегающих «отточенных» формулировок и «готовых» мыслей в спорах. Создание новых героев нового времени!

Я не берусь судить, таковы ли наши ученые-физики, но я знаю многих людей из других областей, очень похожих на Гусева и Куликова. И я их принимаю как своих современников, с которыми интересно говорить, спорить, думать!

Ну, конечно, при всем том, что в картине много нового, мы узнаем в ней и прежнего Ромма. Узнаем хорошо нам знакомую режиссерскую руку. Узнаем присущий художнику публицистический пафос, точно и не случайно подобранные детали, характерную чистоту, «однозначность» кадра, в котором внимание концентрируется только на главном.

Мы узнаем всегда присущие Ромму строгую мужественность и простоту, графичность стиля, отличное владение изобразительными возможностями, пластикой кино.

Искусство аморфное, вялое, бесконфликтное было и остается чуждым режиссеру. Он всегда стремится в своем творчестве к драматизации, к сгущению красок, к выявлению характеров, взятых в моменты напряженные, критические, острые!

Так, не изменив себе в чем-то важном, Ромм в своей картине сделал решительный шаг вперед. И мы с нетерпением будем ждать его следующего фильма. Вероятно, это тоже будет фильм о современности и современниках, и, вероятно, это будет еще более смелая и новаторская работа.

Н. ЛОРДКИПАНИДЗЕ

Свой взгляд

Положим рядом литературный сценарий и монтажный лист фильма «Когда деревья были большими»* и попытаемся хотя бы бегло сравнить одно с другим. Нет, никаких разительных перемен мы не обнаружим. В фильм без всяких изменений вошла основная сюжетная линия сценария: рассказ о том, как в общем неплохой и совестливый, но сильно запивший и оттого потерявший себя человек вновь обрел душевное равновесие и даже, кажется, счастье. Обрел не сразу, не просто так— встреча с девушкой, за отца которой (потерянного во время войны) он себя легкомысленно выдает, явилась для героя тем нравственным потрясением, которое помимо его воли много изменило в его взглядах на жизнь, на людей, на самого себя.

Все это подробно изложено в сценарии Н. Фигуровского — все сохранено и в картине Л. Кулиджанова. Вошли в нее и другие, важные для драматурга положения: перипетии любви Наташи и Леньки, взаимоотношения между остальными персонажами.

* Сценарий Н. Фигуровского. Постановка Л. Кулиджанова. Оператор В. Гинзбург. Художник П. Галаджев. Композитор Л. Афанасьев. Звукооператор Д. Белевич. Киностудия имени М. Горького, 1961.

Словом, в фильме есть все то, что принято называть фабульной стороной произведения и что само по себе может вызвать к нему определенный интерес.

Режиссера, вне всякого сомнения, привлекла эта фабула как таковая. Сам склонный к положениям чувствительным (об этом достаточно красноречиво свидетельствует и его пьеса «Наша дочь», написанная совместно с Я. Сегелем, и фильмы «Отчий дом» и «Потерянная фотография»), Л. Кулиджанов не мог не увидеть в работе Н. Фигуровского широких возможностей для изображения мотивов подобного рода. Действительно, судите сами: девушка, которую все, и не без основания, считают круглой сиротой, вдруг получает извещение о приезде отца. «Отец» приезжает, и Наташа, многими годами ожидания подготовленная к тому, чтобы полюбить его, сразу и безоговорочно проникается нежностью к этому чужому человеку. Больше того, ей кажется, что все время разлуки она помнила его именно таким: «А знаешь, я тебя очень хорошо помню... И еще помню, около нашего дома деревья росли большие, большие».

Настроения Наташи и она сама пробуждают ответные чувства в Кузьме Кузьмиче Иорданове. Чтобы

убедить нас в этом, сценарист пишет такую сцену: гуляя с возлюбленным по чуть схваченной морозом реке, Наташа проваливается под лед. Возлюбленный спасает ее, а когда приносит домой, растерявшийся Кузьма Кузьмич как был, в одной пижаме, бежит к продавцу сельпо за водкой. «Юмор» ситуации обыгрывается продавщицей: «Ой, мне показалось... Ей-богу, подумала, тигр! Ну, чего ты такой полосатый, людей пугаешь!» Мы же, вместе с Наташей, призваны пережить драматизм события: до самой весны сидеть у постели простудившегося Кузьмы, ставить градусник, капать лекарство, в то время как он будет «молча следить за ней (подразумевается Наташа.— *Н. Л.*) запавшими глазами и думать упорно и горестно».

Таких раздумий героя, причем подкрепленных соответствующими словами, в сценарии немало. Н. Фигуровский вообще любит диалоги, рассуждения, которые, как правило, сполна исчерпывают у него внутреннее состояние персонажей. Вот, например, какой характер носит любовная сцена Наташи и Леньки:

«— Не надо!— сказала она вечные девичьи слова.

— Ну почему? — задал он вечный мужской вопрос.

— Милый мой, любимый мой!— говорила она, целуя его.— Разве я тебя не люблю, не хочу тебя? Да я только об этом и думаю, счастье мое хорошее... Но не здесь, не сейчас...

— Почему не сейчас?— отвечал он.— Какая разница — сейчас или завтра? А если завтра не будет?» и т. д. и т. п. и все в таком роде.

Нет, нам вовсе не хочется быть причисленными к тем самым умудренным годами работы в кинематографе редакторам, которые по инерции вычеркивают из текста все поцелуи и которых уже заранее боится автор. Мы за поцелуи, но только без подобных комментариев: кино ведь все-таки искусство изобразительное!

Однако шутки в сторону. Главное то, что ни этого эпизода, ни этого диалога в фильме нет, хотя есть и любовь, есть и девушка, способная глубоко чувствовать. Впрочем, может быть, именно поэтому подобного объяснения и не происходит: не пристало оно той Наташе, которую играет в фильме Инна Гулая. Глядя на нее и на Ю. Никулина — Кузьму Кузьмича Иорданова, начинаешь понимать, что же все-таки — по большому счету — привлекло Л. Кулиджанова к сценарию Н. Фигуровского. Режиссер увидел в нем возможность без назидания и упрощенности рассказать о людях со своей судьбой, со своим индивидуальным характером.

Сказанное сейчас, пожалуй, несколько противоречит тому, что было замечено вначале. Как же так: сентиментальность, чувствительность ситуаций, с одной стороны, явное тяготение к разъяснительным и многословным текстам — с другой, и вдруг свои характеры, свои судьбы? Какое же из двух утверждений верно? Как это ни странно — оба. Оба потому, что фильм и сценарий, идентичные по своему сюжету, по беглому пересказу, сильно разнятся в авторской интонации. Этот несколько общий искусствоведческий термин сразу же приобретает конкретность, коль скоро дело доходит до анализа.

Наташа — Инна Гулая. Нескладная и угловатая, с гладко причесанными волосами, в расшлепанных тапочках на босу ногу. Режиссер ни разу не соблазняется снять ее иной, вдруг превратить в красавицу. Не соблазняется, хотя сделать это очень просто— лицо актрисы выразительно, улыбка полна обаяния, а глаза просто хороши. Мы видим все это, но видим не сразу — вернее, начинаем видеть уже после того, как проникаемся к этой девушке безотчетной симпатией. Что вызывает эту симпатию, объяснить трудно. Никаких особенных поступков Наташа не совершает, никакого особого интеллекта не обнаруживает: замечания и суждения ее самые обычные, трудится она честно — вот и все. Но есть в ней тот ум сердца, та степень душевного такта, честности и деликатности, которые — стоит лишь присмотреться — делают из этой девушки натуру незаурядную. Режиссер и актриса присматриваются к ней очень пристально, и это их проникновение в образ освобождает его от тех о б щ и х примет, которыми в изобилии награждена Наташа в сценарии Н. Фигуровского.

Сколько раз на протяжении этого сценария она прихорашивается перед зеркалом, сколько раз нам настойчиво предлагают обратить внимание на ее тяжелые черные волосы, как примитивно пренебрежительно ведет она себя по отношению к сопернице. А ее бесконечные беседы с подружкой о женихах и ухажерах! Правда, разговоры эти начинает незадачливая Нюра, но ведь Наташа ей не противоречит, а со вниманием слушает...

На тонкий контур этого образа в картине одна за другой наслаиваются краски, в общем ему противопоказанные. И странная вещь. Лицо, созданное и задуманное автором, вдруг начинает жить в фильме своей собственной жизнью, сообразуясь со своим собственным характером. Конечно, и та Наташа, которую увидели Л. Кулиджанов и И. Гулая, любит смотреться в зеркальце и мечтает о своем суженом, но это отнюдь не подчеркивается, а лишь угадывается, как нечто само собой разумеющееся. На первом же плане картины те эпизоды, те слова и поступки героини, которые позволяют проясниться главному— душевности и бескомпромиссности ее натуры. В любовных эпизодах с Ленькой она не столько угловато-наивна вначале и поучающе-кокетлива потом, сколько от начала и до конца безыскусственна и до

«Когда деревья были большими»
Ю. Никулин — Кузьма Кузьмич Иорданов

глубины души захвачена своим чувством. А так как человек она замкнутый, стыдливый, то и любовь ее затаена и в то же время до удивления беззащитна. Она ни за что не прячется, ни за милое девичье жеманство, ни за легкое притворство — все это не для нее. Поэтому первая же (по фильму) встреча с Ленькой, первый из двух-трех реплик разговор — и он, так же как и мы, не может не заинтересоваться этой девушкой.

В сценарии любовь Леньки и Наташи стараются тщательно мотивировать. В картине мелькнула в одном эпизоде, а здесь более подробно обрисована гордая красавица Зоя, отвергающая Леньку, показано, как он сам «со зла» начинает «крутить» с Наташей, а потом увлекается ею все сильнее и сильнее. В фильме логических мотивировок меньше. В нем главная и более чем убедительная «мотивировка» — сама героиня: с сиянием ее глаз, со счастливым, глубоким голосом, с лицом, которое словно бы светится, когда смотрит она на отца или на Леньку.

Удивительная это пара — Инна Гулая и Юрий Никулин. Давно мы не видели на экране актеров такого направления — не силы, не таланта, а именно направления.

В Юрии Никулине, которого мы впервые видим на экране в центральной роли, угадывается актер, в чьем таланте органически слиты два начала — комедийное и драматическое. Комедийное позволяет ему с блеском и не теряя симпатии зрителей выходить из всех тех не очень-то красивых ситуаций, в которые попадает его герой; драматическое же придает переживаниям этого человека подлинную убедительность. Сцена в поезде перед встречей с Наташей сыграна просто безукоризненно и по своей внутренней правде и по тем тонким средствам, с какими эта правда воплощена актером. Когда Кузьма и Наташа движутся навстречу друг к другу по опустевшей платформе, момент этот волнует не столько самим фактом встречи, сколько тем состоянием душевного трепета, муки даже, которые угадываются в слабой улыбке, беспомощном взгляде, нервных движениях рук Иорданова.

В Инне Гулая (вспомните «Тучи над Борском») в тишине и упорной кротости ее героинь есть что-то непреклонное, фанатичное даже. Это тот самый цельный характер, который, если направлен на доброе дело, может горы своротить, несмотря на свою кажущуюся беспомощность. Так и в «Когда деревья были большими» девушка самая простенькая, не сильная, а есть в ней та убежденность, которую невольно уважаешь и которой невольно подчиняешься. Подпал под влияние Наташи и Кузьма Иорданов — фигура более чем оригинальная.

Впрочем, оригинальная не столько для жизни, сколько для кино. В жизни такие встречаются — безалаберные, потерявшиеся, стоящие на грани между добром и злом. Зло их, увы, не мятежно и отнюдь не романтично: скандал под пьяную лавочку, торговля на рынке цветочками, дежурство у мебельного магазина, где всегда можно «подцепить» гражданина или гражданочку, осчастливленных приобретением. «Добро» этих людей тоже очень скудно—

«Когда деревья были большими».
И. Гулая — Наташа

«Когда деревья были большими». И. Гулая — Наташа, Ю. Никулин — Кузьма Кузьмич

та же рюмка, случайная компания. Мы привыкли к тому, что в литературе таких безоговорочно осуждают, прибавив им для вящей убедительности пару-другую отрицательных черт. В повседневности же с ними либо мирятся (э, непутевый человек, что с него возьмешь), либо пытаются перевоспитывать, так сказать, домашними средствами. Л. Кулиджанов, Н. Фигуровский, Ю. Никулин тоже перевоспитывают, но прежде чем приступить к этому тонкому делу, они, не стыдясь, признаются в нежных чувствах к своему герою.

Вот он впервые появляется перед нами — просыпается в неприбранной комнате, плетется по кухне, моется там под краном (чего стоит одно это «умывание» — так, для самообмана, прикладывает мокрые пальцы к глазам, ко рту) и все это делает не только хмуро, нехотя, но, что важно, как-то удивительно виновато. Вот это ощущение виноватости, которое непрестанно несет в себе Кузьма, и явится, в конце концов, той отправной точкой, с которой начинаются все благодетельные перемены...

Не знаем, нужно ли специально оговаривать или это и так понятно, что вся история Кузьмы дается в плане не драматическом, а комедийном. Драматична или вернее сентиментально-драматична исходная ситуация, ее же режиссерское и актерское разрешение проникнуто юмором и умной иронией. Собственно, не будь этого ума и этой ироничности, фильм никогда не стал бы таким, каков он сейчас,— добрым без сюсюканья, поучающим без назидательности. А теперь мы воспринимаем законченную в нем мысль как нечто логически и эмоционально завершающее все происходящее. Наташа и Кузьма Кузьмич встретились, и так как в нем подспудно были и доброта, и человечность, и сознание неправоты перед своей совестью, а в ней никогда не умирала надежда на свидание с родными, то они и нашли друг друга.

Очень хороша — по первоначальной неожиданности и внутренней точности — сцена последнего объяснения Наташи и Иорданова. Искренне полюбивший девушку, Кузьма Кузьмич не может не признаться ей в своем обмане. Набравшись духу, он кается, а она... она ему не верит.

Л. Кулиджанов очень проницателен и точен во всех эпизодах, которые касаются двух главных героев. Из сценария исчезает или в нем видоизменяется все то, что кажется режиссеру несоответствующим их облику. Так роль Кузьмы, предназначавшаяся первоначально для В. Меркурьева, лишилась той буффонности, которая, будучи вполне органичной для этого актера, никак не шла к грустноватому юмору Ю. Никулина. Под Инну Гулая «транспонировалась» и Наташа — «транспонировалась» и бесспорно выиграла, избавившись от излишней бойкости и от излишней смелости.

Это очень дорогое для кинематографиста качество — не только представить умозрительно, но и суметь воочию увидеть тех, кого ты собираешься воплотить на экране, и Л. Кулиджанов обладает им в полной мере. Мы судим об этом не только по «Деревьям» и потому смело можем бросить ему упрек в обидной невнимательности к остальным персонажам фильма. Как ни стандартен был Ленька у Фигуровского, в картине (роль эту играет Л. Куравлев) он исчез вовсе, как исчезли из нее — в той или иной степени—и другие персонажи. А ведь некоторые из них могли пролить дополнительный свет на рассказанную в фильме историю.

Последнее замечание — не ложка дегтя в бочке меда. Мы вообще любим «ах, как хвалить» или «ох, как ругать», а между тем под эти крайние оценки, во всяком случае под первую из них, подходит в искусстве не такое уж большое число произведений. «Когда деревья были большими» — вне всякого сомнения умный, славный, сердечный фильм, но он выиграл бы, на наш взгляд, и от большего темперамента, и от большей тщательности в разработке всех действующих лиц, и от отсутствия в нем нескольких эпизодов, которые никак не вяжутся с общей тональностью картины. Мы подразумеваем лишь внешне многозначительную сцену в ремонтных мастерских колхоза, эпизод охоты (то ее место,где герою вдруг открываются трудовые будни деревни, снятые удивительно общо и невыразительно) и последнее идиллически безразличное изображение только что поженившихся Наташи и Леньки. Оно никак не вяжется с эпизодом их ночной свадьбы, где высокий тон и юмор соединяются вполне гармонично.

Эта гармония, проистекающая от заинтересованности в материале, от точного и своего отношения к нему, от несомненной одаренности основных создателей фильма, и привлекает к картине «Когда деревья были большими».

Ан. ВАРТАНОВ

Пырьев против Пырьева

Когда большой, яркий, беспокойный художник завершает свое произведение и представляет его на суд публики, он испытывает волнение, неведомое холодному ремесленнику. Будет ли понята современниками мысль, положенная в основу творчества, станут ли близкими созданные автором герои? Скажу сразу, что новая работа Ивана Пырьева «Наш общий друг» * привлекает тем, без чего, собственно говоря, не может быть полноценного искусства: гражданской, человеческой позицией автора, его горячей заинтересованностью в происходящем вокруг. Со свойственной ему одержимостью режиссер от первого кадра до последнего настойчиво (подчас даже слишком уж настойчиво, как бы не доверяя способности зрителя о чем-то догадаться самому) проводит свою мысль.

Что же хочет сказать И. Пырьев (и его соавтор по сценарию В. Логинов) своей картиной и прежде всего образом главного героя — «нашего общего друга», парторга богатого кубанского колхоза «Рассвет» Прохора Корнийца? Как ни красивы, говорит художник, кубанские степи, как ни богаты колхозные поля, главная красота, главное богатство наше не в этом. Оно — в людях, в простых тружениках села, в тех, кто выбрал Прохора своим вожаком. Именно заботой о людях, умением всякий раз увидеть за цифрами плана, за успехами и неудачами живого человека с его индивидуальной судьбой проникнута воспитательная работа партии после XX съезда. Корниец, каким он задуман авторами, несомненно, олицетворяет собой новый тип партийного руководителя: он постоянно рядом с людьми (а не над ними), он сам принимает меры (а не дает указания), помогает делом (а не ограничивается словами). Его любят, ему верят, с ним считаются.

Казалось бы, Прохор Корниец имеет все основания стать в сегодняшнем нашем кинематографе новым Шаховым или новым Максимом — человеком, олицетворяющим партийную совесть современности. Однако — увы! — Корнийцу Пырьева далеко до них не только потому, что в экранной интерпретации этого образа есть немало просчетов. Главный просчет был допущен авторами еще в стадии сценария. Герой, движимый любовью к людям, помогая им, принимая в них участие, занимается фактически только малыми делами: устраивает школьнику пересдачу экзамена по литературе (благо преподавательница, несправедливо «завалившая» его, — жена Прохора); с его помощью хулиганистого сына старухи соседки не предают суду, а берут на поруки; он не пропускает в колхозную стенную газету неумный фельетон, порочащий телятницу с молочной фермы. Всем этим событиям авторы придают, очевидно, первостепенное значение, рассказывая о каждом из них дважды — в начале фильма и в конце его. Когда в финале к Прохору подряд приходят с благодарностями все те, кому он сделал на протяжении картины что-нибудь доброе, мы вдруг замечаем, как, в сущности, немного дал людям наш общий друг.

Это особенно бросается в глаза потому, что Корниец, при всем своем человеколюбии, спасовал, когда речь зашла действительно о большом — о счастье двух людей. Он оказался равнодушным свидетелем того, как, говоря словами старика возницы Архипа Демьяныча (В. Дорофеев), «любовь казнили». Правда, одним из этих двух был сам Прохор, и его решение отказаться от Лизы Горловой (Н. Фатеева) можно объяснить не чем иным, как еще одним желанием сделать все для людей. Ведь люди: его жена (Р. Куркина), председатель колхоза (А. Аркадьев), бригадир Настасья Ивановна (Е. Литвиненко) желают, чтобы он, Прохор, не покидал семью.

Конечно, так не объяснить мотивы поведения Прохора, если отнестись к нему всерьез. Так что же произошло с парторгом к концу повествования? Почему вдруг он смалодушничал и в ответ на грозный вопрос председателя: «Ты что ж... семью бросить задумал?» поспешно, без всяких колебаний и сомнений ответил: «Зачем же?!» Почему позволил совершить насилие над человеком, выслать Лизу из колхоза? На эти все вопросы трудно, прямо-таки невозможно ответить, исходя из той мысли, которую положил в основу своего произведения Пырьев. Получается, что в конце он сам выступает против того, с чего начал.

Человечность, отвергнутая с позиций человечности, — не слишком ли это замысловатая диалектика? Нет ли здесь самой обыкновенной жертвенности: вот, мол, настоящий коммунист, разрушивший свое счастье, а заодно и счастье девушки во имя благополучия коллектива?! Такое представление о соотношении личного и общественного в наши дни производит впечатление недоразумения.

Жизнь подсказывает иные решения подобных ситуаций. Логика характера Прохора, правда, подводит нас порой к оправданию его последующего малодушия (уж очень он всерьез занят вершением «малых

---

* Сценарий В. Логинова, И. Пырьева. Постановка И. Пырьева. Главный оператор В. Павлов. Художник Ф. Ясюкевич. Композитор Ю. Левитин. Звукооператоры Е. Индлина, Е. Кашкевич. «Мосфильм», 1961.

дел»), однако я убежден, что авторы стремились отнюдь не к этому. Думаю, что в какой-то мере на понимание Пырьевым образа Прохора Корнийца повлиял князь Мышкин, над характером которого не так давно работал режиссер, снимая первую серию «Идиота». Прохор — чему во многом способствовала статичность актера В. Авдюшко в этой роли — проходит через всю картину этаким святым, попавшим в окружение далеко не невинных людей. В фильме в связи с этим много сатирических эпизодов, зло высмеивающих тех, с кем приходится сталкиваться Прохору. Перед нами галерея малопривлекательных лиц: редактор районной газеты (В. Хохряков), журналист Синькин (Ю. Белов), бездельник, пьяница Персиянов (С. Филиппов) и другие. Чаще всего осуждаются эти люди путем сравнения с нравственной чистотой Прохора. Нам постоянно говорят с экрана: посмотрите, какой он хороший, какой душевно чистый и морально стойкий, обратите внимание, насколько он лучше остальных. Действительно, умозрительное сравнение постоянно в пользу Прохора, но его созерцательность и инертность, довершенные мышкинским непротивлением злу, не вызывают у зрителей больших симпатий к герою. Наше время требует героев борющихся, ведущих вперед, героев активных.

Все, что я говорил до сих пор, относится к области драматургии фильма. Я расчленяю сценарную и экранную стороны произведения только потому, что между ними в фильме есть довольно значительная разница. И здесь Пырьев зачастую выступает сам против себя: немало эпизодов, удачных в сценарии, тускнеют на экране, и, напротив, некоторые уязвимые с драматургических позиций куски (та же история любви Прохора и Лизы) оказываются освещенными талантом постановщика.

Говоря об экранном воплощении сценария, я хотел бы начать не с режиссера, а с оператора. Для Валентина Павлова, проработавшего с Пырьевым всю свою жизнь, не должно быть комплиментом это обстоятельство: если об операторе фильма можно говорить в отдельности от его режиссера, значит, налицо отсутствие настоящего творческого единства, которое создает целостность изобразительного решения картины. Недавно мне пришлось писать статью о работе В. Павлова над картиной «Свинарка и пастух». В этом фильме единство режиссера и оператора настолько велико, что половина моих слов волей-неволей была адресована Пырьеву. «Наш общий друг» — вторая из всех картин, снятых Павловым со своим постоянным соавтором (первая была «Белые ночи»), в которой не чувствуется былого единства. Подчас это расхождение становится вопиющим. На экране, например, драматическая сцена спора Прохора с председателем колхоза в правлении. Тут бы оператору показать свою способность строить напряженные композиции, владеть строгой гаммой красок, выразительным ракурсом. И что же? На экране мы видим те же, что и повсюду, розово-голубые, слащавые тона, а кадр постоянно обрамляют, сверху и сбоку, листья фикусов. Оператор не помогает режиссеру, а мешает в этой сцене. То же самое происходит в одной из лучших сцен фильма. Лиза, прочтя фельетон в районной газете, убегает куда глаза глядят. Влюбленный в нее Володя Лукьянюк — автор фельетона — мечется, ищет ее. Воет ветер, глаза застилает пыль. В сочетании с музыкой (композитор Ю. Левитин) и криками это производит сильное впечатление. Но тут же вслед за этим вклеен кадр, на котором снят Лукьянюк, сидящий на пеньке и причитающий: «Что я наделал? Что я наделал?» Нарочитый, неестественный ракурс и столь же неестественное театральное освещение нарушают доподлинность сцены, внося в нее резкий диссонанс.

В работе оператора удивляет архаизм, несовременность стилистики. Я приведу без особых комментариев несколько примеров. Первая встреча зрителей с Лизой. Конкретная атмосфера ее повседневного труда: молочная ферма, вокруг поле. Девушка красивая — слов нет. До этого мы слышали о ней из разговора Лукьянюка с Прохором. Лукьянюк, принесший фельетон в стенную газету, обвиняет Лизу в приверженности к буржуазной морали на том основании, что она... умывается молоком. Прохор, естественно, успокаивает Володю, отказывается помещать фельетон. После такой экспозиции мы видим впервые Лизу. Спрашивается, какая задача стояла перед оператором, который вслед за авторами должен был показать, что Лиза — такая же простая труженица, как и многие ее сверстницы? Думаю, что ему не нужно было вырывать Лизу из контекста окружающей ее трудовой обстановки (это сделано множеством крупных планов и соответственным подбором оптики). Что же мы видим? Сусально-красивые портреты Лизы, снятые на размытом зеленом фоне, ее ослепительную улыбку на ровно освещенном лице. Перед нами кинозвезда, а не телятница.

Еще пример. Разговор в правлении о том, что важнее — план или человек. Очень серьезный разговор, в котором выражается магистральная авторская мысль, лейтмотив всего сценария. Разговор происходит днем, при открытых настежь окнах. Из окон льется бело-голубой дневной свет. Но до лиц присутствующих он доходит уже в виде желтого, софитного света: оператор по привычке обратился к этому испытанному роду освещения. Когда мы наблюдаем, как где-то посередине комнаты встречаются дневной свет с искусственным, возникает недоумение. Затем вспоминаешь о дигах и бэбиках, о всей армии

студийной осветительной аппаратуры, начинаешь понимать, что перед тобой обычный, плохо освоенный павильон, ну а вслед за этим приходит мысль, что ты в театре, а не в кино.

Такие же казусы с освещением происходят и в натурных съемках с подсветкой. Фиолетовые туманы на улицах колхоза (когда Прохор разговаривает со школьниками) долгое время интригуют своей красивостью и неопределенностью: что это, утро или вечер? Только много позже, в других кадрах мы догадываемся о времени дня, однако это не делает сцену менее условной в изобразительном отношении.

Не раз Павлов стремится показать свое мастерство вне всякой связи с содержанием. Это те кадры, от которых захватывает дух из-за их ненатуральной, сказочной красоты и которые вызывают бурю аплодисментов на просмотрах у некоторых простодушных зрителей. Целая серия статично снятых пейзажей, закатов, восходов — набор кинематографических красивостей. Но венец всему — панорама от целующихся Прохора и Лизы на небо, усеянное крупными, равномерно размещенными над горизонтом звездами, как в декорациях к опере «Майская ночь».

Увлекшись поисками цветовых эффектов, Павлов совершенно забыл о таком мощном выразительном средстве современного кинематографа, как пластика. Картина отличается на редкость вялой пластикой. Это затрудняет зрительское восприятие фильма и сковывает актеров. Большинство проходящих перед нашими глазами сцен разорвано в пространстве из-за неумения оператора проследить их в присущей им жизненной целостности. От этого, например, сильно пострадал во всем остальном хороший эпизод разговора Прохора и Лизы в поле.

Отсутствие в сцене (вернее, в мизансцене) четкой пластической канвы приводит к тому, что в большинстве случаев происходящее на экране предстает перед нами в форме однообразной «перестрелки» крупных планов говорящих: он, она, он, она, снова он. Я вспоминаю только один эпизод, где этот пластический мотив разработки оператором мизансцены оправдан авторским замыслом. Я имею в виду сцену в финале, в которой председатель колхоза и Настасья Ивановна уговаривают Лизу уехать из станицы. После нелегкого, напряженного разговора мы видим (в одинаковом масштабе) три крупнопланных портрета участников сцены. На их лицах — итог переживаний и борьбы. Оператор позволяет нам взглянуть в душу каждого из участников этой «казни любви».

Рядом с множеством архаизмов в работе оператора вдруг проскальзывают штрихи, которые иначе не назовешь, как дурно понятым современным стилем киноповествования, этаким «киномодерном». В одном из проходов Прохора по полю, в то время как голос за кадром рассказывает нам о мыслях парторга, оператор почему-то панорамирует вниз (продолжая снимать на ходу) и долго следит за шагающими по траве сапогами. Действительно, сейчас принято многое снимать с движения. Действительно, сегодня операторы демонстрируют в пластическом решении мизансцен свое умение перемещаться с камерой по самым сложным траекториям. Но ведь это нужно делать с какой-то целью! А что выражает, например, круговая, на 360 градусов панорама по стенам комнаты, в то время как за кадром звучат голоса диалога? Так начинается разговор Прохора с Настасьей Ивановной на полевом стане: в нем нет никакой таинственности, и от этого прием кажется манерным.

«Наш общий друг». В. Авдюшко — Прохор Корнеец, Н. Фатеева — Лиза

О режиссуре фильма говорить необычайно сложно. В отличие от изобразительного строя фильма, в котором неудача оператора (и художника Ф. Ясюкевича) не вызывает сомнений, и от сценария, где допущенные просчеты очевидны, режиссура противоречива насквозь. Я отчетливо вижу в картине как бы четырех Пырьевых: первого, в котором воплотились некоторые слабые стороны его прошлых фильмов; второго, несущего печать своих лучших реалистических традиций; третьего, всерьез воспринявшего некоторые штампы сегодняшнего кино, и четвертого, нашедшего новую, неведомую ему доселе, лирическую интонацию в искусстве. Все эти четыре режиссера, сидящие в одном, ожесточенно борются друг с другом: поэтому в разных сценах берет верх то один из них, то другой.

«Наш общий друг». Е. Литвиненко — Настасья Ивановна, Н. Фатеева — Лиза, А. Аркадьев — председатель колхоза

Я хотел бы рассказать подробно о всех четырех Пырьевых. Из-за недостатка места бегло коснусь первых трех и остановлюсь на четвертом, на мой взгляд, самом интересном сегодня.

Пырьев первый — воплощающий слабые стороны своих прошлых комедий. Недостаточное доверие к зрителю, стремление разжевать все и положить в рот. Голос за кадром говорит о чувствах, обуревающих Прохора, а герой в это время на крупном плане силится с помощью мимики показать те переживания, о которых уже рассказано зрителю. Идет Прохор и вслух бичует себя за невнимание к людям: как будто мы сами не способны квалифицировать то, что у него случилось с Лизой после появления фельетона в районной газете. Разговор о личном и общественном («Твои дела — это мои дела...») в одних и тех же словах происходит дважды: сначала с Настасьей Ивановной на поле, а затем с председателем колхоза в правлении. Будто зрители не могут усвоить эту основную для авторов идею из самого повествования или, по крайней мере, из одного разговора.

Во время диалогов иной раз создается впечатление, что мы слышим два не связанных друг с другом монолога. Актеры часто декламируют, а не разговаривают, говорят во всю силу голоса, без полутонов, как бы не доверяя не только зрителю, но и микрофону. В некоторых характерах увидена и подчеркнута лишь одна, чаще всего внешняя черта. Отсюда некоторая эстрадность, одноплановость персонажей (как Персиянов, колхозный счетовод, журналист Синькин, редактор газеты, спортсмен Семен и другие).

Второй Пырьев — несущий печать лучших традиций своего творчества. Жизнерадостность, неподдельный темперамент, влюбленность в нашу действительность. Прекрасное чувство зрительного ритма, умение сплести движение на экране с бодрой маршевой мелодией в нечто неразрывное целое. Тут вспоминаются проезды на пролетке (Прохор и Архип Демьяныч) вдоль зеленеющих колхозных нив. Некоторым эта сторона творчества Пырьева кажется данью оперетте, некоей условностью музыкального жанра. Думаю, что такое понимание узко: в этих сценах режиссер всегда умеет схватить в самой общей форме и то важное, что характеризует наш сегодняшний день. Как хороши люди, едущие на воскресник: грузовики, мчащиеся по пыльной проселочной дороге, громкая песня, радостные, загорелые лица! Может быть, с будничной точки зрения, покажется недостоверным (бог с ней, с достоверностью, в тех случаях, когда художник, охваченный большими чувствами, берет в руки широкую кисть, вспомните, что говорили на этот счет Всеволод Вишневский и Александр Довженко), что люди, только что спрыгнув с грузовиков, тут же начинают танцевать. Еще более невероятно, когда все двести человек, приехавшие на воскресник, заслышав музыку, словно по команде вскидывают на плечи грабли и без единой секунды промедления стройными рядами движутся к полю. Это невероятно, и тем не менее этому веришь.

Приятно отметить, что Пырьев в такого рода сценах не просто повторяет то, что им уже было найдено в «Сказании о земле Сибирской» или в «Кубанских казаках», он идет дальше. Я имею в виду поразительную по ритму и динамике сцену уборки, в которой встречные, противоположные по направлению и разные по темпу движения машин создают, в сопровождении энергичной музыки, подлинную симфонию колхозного труда. Здесь режиссер показал, что его рука не ослабла, что глаз стал еще более точным, а умение создавать синтетическое зрелище — еще более виртуозным.

Третий Пырьев — штампы нашего времени. Прежде всего к интриге пристегивается производственная проблема, совершенно ей не нужная. Прохор с Настасьей Ивановной во время разговора в поле решают что-то сделать с кукурузой (что именно — зритель в связи с сугубой профессиональностью прожекта до конца не усваивает). Герои мимоходом выносят свои моральные оценки отживающим явлениям жизни. Архип Демьяныч, сидя на телеге и закусывая, успевает всерьез покритиковать подвернувшегося под руку кума Семена за спекуляцию. Персонажи совершают поступки, находящиеся в прямом противоречии с их же ранее высказанными взглядами и симпатиями. Так, например, Настасья Ивановна, которая едва слышала о Лизе и по слухам не взлюби-

ла ее, ночью во время поисков Лизы зачем-то проявляет непонятную инициативу, будит Прохора и везет его на своем «Москвиче», а затем вдруг вновь меняет отношение к телятнице и, бросив Прохора, исчезает на своей машине. Пожилая пара влюбленных, долгое время вздыхавших поврозь, соединяется к концу фильма в браке.

Наконец, Пырьев четвертый — Пырьев-лирик. Это самая интересная тема для меня сегодня. Большой режиссер, прошедший в кинематографе длинный путь, составивший в нем себе главным образом славу талантливого комедиографа, оказывается — он лирик!

В «Испытании верности» у Пырьева были попытки найти новый, неизвестный доселе режиссеру ключ повествования. Может быть, уже там был заложен прообраз сегодняшнего фильма. Но тогда картина получилась откровенно мелодраматической: вместо лиризма была сентиментальность. Автор скользил по поверхности событий, перечисляя их, называя, но не раскрывая во всей глубине, в присущем им драматизме.

«Наш общий друг» — особенно его вторая половина — обнаруживает потребность Пырьева поделиться со зрителем глубоко личными наблюдениями над жизнью. Он рассказывает, забыв о назидательности и о многих правилах, делится судьбой своего героя доверительно и лирично. Здесь персонажи, даже такие традиционные, как председатель колхоза, Настасья Ивановна и Архип Демьяныч, как бы забывают о той единственной черте, которой каждый из них наделен, и раскрываются во всю ширь, подчас совершенно неожиданно для нас.

Актеры, скованные в первой половине статичностью кинодраматургии, словно оживают. Особенно это относится к Н. Фатеевой: ее Лиза Горлова привлекает искренностью чувств, в ней открывается натура глубокая и сильная.

Любовь Прохора к Лизе, случайное рождение этого чувства, искус, связанный с ним,— все это проведено режиссером с большим тактом и теплотой, присущей только лирикам. Особенно хороша (за исключением панорамы на звездное небо) сцена первого любовного свидания Прохора и Лизы: в ней много настоящей нежности и временами грустного лиризма. Режиссер тонко передает в паузах между вспышками радости тревожное ощущение обреченности, охватившее девушку, и неуверенность Прохора.

Недолгое счастье влюбленных было прервано сначала резким разговором председателя колхоза с Прохором, а потом, когда последнего услали в недельную командировку, драматической сценой в правлении колхоза с участием председателя, Настасьи Ивановны и Лизы. Лирическая интонация, присущая рассказу Пырьева о любви своего героя, сохраняется и в споре с председателем, хотя, надо сказать, что уже здесь начинает сказываться тот сценарный просчет, о котором я говорил выше. Слишком уж сразу и легко заявил Прохор о том, что не собирается уйти из дома. Вроде мы и не заметили до того, чтобы герой раздумывал над этой проблемой и тем более принял такое решение.

В сцене расправы над Лизой лирик Пырьев достигает эпической объективности. Он как бы говорит нам: судите сами. Слова, сказанные врагами Лизы, не карикатурны, в них много справедливого, недаром в них поверила девушка. Это умение показать происходящее изнутри, в драматическом аспекте и в то же время в близком героине лирическом ключе — одно из завоеваний режиссера. Я беру на себя смелость утверждать, что в фильмах Пырьева никогда не было сцен, подобных этой. Ее горестный финал, во время которого перед нами предстал в совершенно новом свете Архип Демьяныч, равно как и противоположные по темпераменту сцены после возвращения Прохора (его разговор с Машенькой: «Любовь... невозможно обсудить, а тем более осудить на каком-либо комитете...») составляют единство с основной лирической темой фильма.

Но исход событий в фильме, повторяю, глубоко не удовлетворяет. Хочется видеть в Прохоре иное качество, большую решимость в его борьбе за свое счастье.

Наблюдая за Прохором, бессмысленно бродящим по колхозу после отъезда Лизы, я все время думал: неужто авторы, создав образ человеколюбца, забыли ему внушить, что он — тоже человек?!

Фильм в том виде, в каком он появился, не может удовлетворить. Поставив большую проблему нашего времени, пронизав материал верной основной мыслью, поведав зрителю исполненную настоящего лиризма историю, художник не сумел дать ее последовательное решение. То, что получилось, оказалось недостаточно смелым, масштабным по сравнению с тем, что обещал замысел произведения.

М. ТУРОВСКАЯ

По ту сторону жалости

Фильм называется «А если это любовь?»* Название чересчур буквально расшифровывает смысл картины. Впрочем, авторы и не стараются избежать буквализма. Фильм рассказывает историю одной несостоявшейся любви.

История в основе своей подлинная. Она была рассказана с трибуны совещания в ЦК комсомола и в жизни имела трагическую развязку: двое молодых людей покончили с собой. Невыдуманный этот случай послужил толчком для двух драматических произведений: пьесы В. Розова «Неравный бой» и сценария И. Ольшанского, Н. Рудневой и Ю. Райзмана «А если это любовь?»

Ни там, ни здесь никто не умирает, но было бы неосторожно сделать на этом основании вывод, что драматурги страху ради лакируют действительность.

Розов увидел в разыгравшейся жизненной драме возможность еще раз затронуть свою излюбленную этическую тему — доверия к молодежи. У него сторона, казалось бы слабейшая, тем не менее побеждает. Любовь выигрывает свой неравный бой с мещанством. В сценарии Ольшанского, Рудневой и Райзмана бой, в общем-то, равный, и в проигрыше остаются обе стороны. Погибает только любовь. Даже еще не любовь — беспомощный зародыш ее, который нечаянно обнаруживают и, скоропостижно приняв меры, ликвидируют. Случается своего рода нравственный аборт.

История Бориса и Ксени начинается с пустяка, случайности, с нечаянно оброненного в классе листка из письма, которое на беду попадает к учительнице немецкого языка.

Сюжет в картине складывается из непредвиденных случайностей, которые приводят в действие какие-то закономерности. Происходит как бы цепная реакция, одно житейское обстоятельство цепляется за другое житейское обстоятельство, пока классную доску не перечеркивает испуганная надпись: «Ксеня отравилась...»

Сценарий мог бы быть поставлен по-разному. Можно было, следуя логике житейских фактов, сделать картину по преимуществу бытовую. Можно было, увлекшись психологией едва зародившегося и нарушенного чувства, сделать картину лирическую и трогательную. И та и другая возможности тоже содержались в сценарии.

* Сценарий И. Ольшанского, Н. Рудневой, Ю. Райзмана. Постановка Ю. Райзмана. Оператор А. Харитонов. Художники И. Новодережкин, С. Воронков. Композитор Р. Щедрин. Звукооператор С. Минервин. «Мосфильм», 1961.

И та и другая возможности, казалось, лежали в творческом диапазоне Ю. Райзмана. Достаточно назвать его знаменитую и всеми любимую «Машеньку» — одну из самых непринужденно-житейских и простодушно-лирических картин,—чтобы ощутить свойственную его манере психологическую тонкость и бытовую обыкновенность.

В фильме «А если это любовь?» добросовестно и точно соблюдены все приметы быта и тщательно проанализирована история несостоявшейся любви Бориса и Ксени. И все же фильм получился не бытовой и еще менее того — лирический.

Бывает, что художник — сложившийся и определившийся, достигший высоких степеней славы и мастерства — поднимается на новую ступень. Его искусство, по-прежнему взволнованное в своем существе, становится классичным в своих формах.

Классичность формы вовсе не означает в данном случае бесспорности. Напротив. Ко многим спорностям этой картины (а споры она вызывает немалые) прибавляется еще один дискуссионный вопрос — а соответствует ли олимпийство режиссуры животрепещущей сиюминутности темы? Не терпит ли тут убытка человечность?

Очевидно, терпит. Чуть сентиментальный, и в конце концов утешительный гуманизм, которого многие ожидали от Райзмана, уступил место немного холодноватой неутешительной ясности. Режиссеру важнее понять механику того, что происходит с Борисом, Ксеней и их возможной любовью, чем передать лирику первой любви. Поэтому общее преобладает в фильме над частным, причины над следствиями, течение жизни над судьбами, размышление над участием. Первое чувство жалости как бы преодолено в режиссерской работе Райзмана. Фильм сделан по ту сторону жалости.

Можно считать это недостатком, можно достоинством, но нельзя не считаться со столь ясно выраженным режиссерским решением темы и столь высоким уровнем мастерства.

Теперь уже принято и узаконено, чтобы первые и по возможности интригующие кадры предшествовали титрам, составляя как бы интродукцию сюжета. У Райзмана тоже есть такие вступительные кадры — рассказ начинается еще до титров, идет фоном во время титров, но это начало служит введением не в сюжет, а в тему фильма.

Фильм широкоэкранный. В последнее время это стало модой. Но далеко не всегда широкоэкранность диктуется внутренней необходимостью и становится

неотъемлемой чертой художественного образа фильма. Нередко широкий экран заполняется чем придется и производит впечатление обычного экрана, неизвестно зачем вытянутого в ширину.

С первых минут фильма Райзмана, когда вдоль рамки протягивается серая лента шоссе с бесконечно следующими друг за другом машинами, нагруженными строительными блоками, и просторный строй новых домов по ту сторону дороги с глубокими просветами неба, становится понятно, как органичен и обязателен фильму широкий экран с широкой панорамой жизни, которую он в себя вмещает.

Шоссе с корпусами новостроек за ним, с неустанным потоком машин и шмыгающими между ними на ту сторону школьниками сразу определяет будущий образ фильма.

Историю любви Ксени и Бориса, едва начавшейся, застигнутой врасплох и сразу взятой на подозрение, нетрудно было бы представить себе на фоне старых московских дворов с закоулками и черными ходами, где ютятся тощие кошки; на фоне доживающих свой век окраин, с лавочками, на которых подеревенски судачат кумушки. Казалось бы, именно такой фон мог лучше всего оттенить старое и отживающее в человеческих отношениях.

Но авторы фильма не соблазнились этой заманчивой и кинематографичной метафорой. Живописности старых переулочков они предпочли ясную геометрию новых кварталов. Действие фильма происходит в новом районе, где новое все: шоссе, квартиры, школа, магазины, синтетические материалы в витринах и даже мусор на пустырях, потому что это мусор новостроек.

Здесь не найдешь темных и таинственных закоулков — дома стоят широко, между ними много неба, света и воздуха. Зелени еще нет, поэтому городской пейзаж кажется скучноватым, но просторным. Как обычно в новых районах — всюду большие расстояния: до школы, до магазина, от дома до дома.

Фигурки людей кажутся маленькими в пустынных еще дворах.

Света много— не только потому, что так диктует натура, но и потому, что так задумано. В картине очень мало вечерних сцен, и они занимают свое особое место в сюжете. Почти весь фильм снят при ровном дневном освещении, «в трезвом, неподкупном свете дня».

Операторская работа А. Харитонова в фильме «А если это любовь?» вообще отличается простотой, ясностью, строгостью. Почти нет необычных ракурсов, съемки по преимуществу фронтальные, много панорам. И от этой спокойной, объективной операторской манеры, от уравновешенной симметрии, к к которой тяготеет композиция кадра, и оттого, что действие большей частью совершается на улице,

«А если это любовь?»

во дворе, на постоянном фоне новостроек и неба,— сюжет, который мог бы лечь в основание камерного фильма, приобретает иной масштаб.

Фон все время присутствует в фильме. Фон— это не только пейзаж, но и окружение героев.

Режиссер не торопится ввести нас в завязывающуюся драму и познакомить с ее героями. Сначала он знакомит нас с фоном — шоссе, новые дома, группа школьников, возвращающихся домой после уроков. Кто-то за кем-то погнался, кто-то кому-то дал портфелем по голове, какой-то парень притащил девушке почитать популярную книжку, и другая озорная девчонка выхватила книжку у нее из рук, а потом нахально подсунула вместо романа учебник...

Недаром в толпе обычных старшеклассников, в меру веселых, хулиганистых или серьезных, режиссер, оператор и актеры ни одной самой маленькой черточкой не выделяют Бориса и Ксеню.

Даже тот, кто посмотрел бы на ребят настороженным взглядом блюстительницы нравов — учительницы немецкого языка, уже ознакомившейся с компрометирующим письмом,— не заметил бы на их лицах никакой особой печати — ни задумчивости, ни отрешенности — ни одной из примет, которые традиционно связываются с образом влюбленности.

Увы, Ромео и Джульетта так же бегают, дерутся, дразнятся и говорят ерунду, как и все остальные. Джульетта — больше, Ромео — меньше. Но это как раз потому, что они вовсе не Ромео и Джульетта и вообще еще не влюбленные. Они — двое ребят, которым нравится писать друг другу письма и думать о себе, как о влюбленных. Они еще только осознают в себе возможность любви — Борис больше, Ксеня — меньше. И вот почему режиссер долго не дает нам угадать ни автора, ни адресата письма в толпе одноклассников.

Только на следующее утро, на заводе, когда кто-то из ребят, вырвав злополучное письмо у Риты Ка-

«А если это любовь?», Ж. Прохоренко — Ксеня

балкиной, которой учительница поручила узнать, чье оно, начинает читать его вслух, мы замечаем, что одна из девочек — кажется, та, что вчера выхватила у подруги книжку,— начинает лихорадочно рыться в портфеле. А коренастый и спокойный на вид мальчик бросается в драку, чтобы отнять письмо.

Выбор актеров — Жанны Прохоренко на роль Ксени и особенно И. Пушкарева на роль Бориса — несомненно покажется спорным тем, кто будет искать в фильме историю современных Ромео и Джульетты. Быть может, в толпе школьников они выбрали бы на эти роли другие, менее прозаические фигуры. Девушку, которая так хорошо говорила о любви, или спортивного вида юношу в тренировочном костюме.

Но у режиссера свой замысел, и Жанна Прохоренко, которая была только что так трогательно и светло наивна в «Балладе о солдате», играет здесь очень обыкновенную девочку, не бог весть какую умную и в чем-то даже ограниченную и провинциальную — не только современную десятиклассницу, но и дочь своей матери. И Борис — не более чем обычный парнишка, который интересуется всем, чем положено интересоваться парню в его возрасте, менее зависит от пересудов кумушек и от школьных строгостей, очень честен в своем чувстве и прям в его защите, но при всем том ничуть не герой.

Короче говоря, сами по себе они не столь уж интересны, и это определяет одну особенность фильма: с Бориса и Ксени внимание невольно переносится на тех, кто вмешивается в их жизнь.

Две силы вмешиваются в зарождающееся чувство Бориса и Ксени — школа и двор. Ханжество и оборотная его сторона — житейская обывательская мудрость.

Школа в фильме тоже новая. Большие окна, просторные, светлые классы, широкие коридоры. Школа обычная—не лучше и не хуже других. Ребята в общем дружные, готовые прийти друг другу на помощь. Старая, умудренная годами и опытом директриса, которую М. Дурасова играет достаточно интеллигентной. Молодая учительница (Н. Белобородова), понимающая, что нельзя лезть с грязными подозрениями в человеческую душу. Руководитель заводской практики (Е. Быкадоров) — разумный человек, недовольный ролью следователя, которую ему пытаются навязать.

Неужели всего этого вместе взятого мало, чтобы одолеть одну учительницу немецкого языка, устроившую из обрывка письма дело о нарушении нравственности с привлечением родителей и широкой школьной общественности?

Оказывается, мало.

Исполнение роли учительницы немецкого языка А. Георгиевской—один из самых сильных моментов фильма. Не каждый вспомнит в своем школьном детстве эти холодные глаза, методично диктующий голос, корректный костюм классной наставницы, четкий звук шагов по коридору, от которых становится на душе тоскливо. Но тот, кто вспомнит,— узнает.

Георгиевская, которая когда-то на сцене МХАТ так живописно изобразила мещанку Наташу в «Трех сестрах» Чехова, играет здесь в полном смысле современной формации «человека в футляре». И можно поверить, что одной такой учительницы оказывается достаточно, чтобы старая и умная директриса, попробовав возразить своей любимой фразой «зачем же сразу предполагать худшее», беспомощно осеклась, испуганная каким-то таинственным инцидентом в «березовской школе». Чтобы руководитель заводской практики в сердцах махнул рукой, услышав, что он «не педагог». Чтобы горячность молодой учительницы разбилась о ее неуклонную и подозрительную бдительность добровольного следователя. Впрочем, чеховский «человек в футляре» пугал других больше всего тем, что был напуган сам.

Героиня Георгиевской как бы носит запретительный циркуляр в своей собственной душе. На ней логика причин и следствий заканчивается, хотя окостеневший «футляр» мог хранить более тонкие следы некогда происходившего и, может быть, еще не закончившегося душевного процесса, который в наиболее общей форме можно выразить словами того же Чехова: «Если человек присасывается к делу, ему чуждому, например, к искусству, то он,

за невозможностью стать художником, неминуемо становится чиновником... То же самое, кому чужда жизнь, кто неспособен к ней, тому больше ничего не остается, как стать чиновником».

Но, может быть, зарождающаяся любовь Бориса и Ксени, которую выставили на общее обозрение, заставили так болезненно и быстро осознать себя, выдержала бы натиск хавжества, если бы не вторая сторона — обывательский здравый смысл.

Когда наутро после памятной драки на заводе Борис и Ксеня встретились перед началом уроков, и Ксеня испугалась и не захотела идти в школу, а Борис, не раздумывая, предложил отправиться в соседний лес, и какая-то первоклассница слышала это, и по звонку на урок они повернули в одну сторону, а одинокая детская фигурка, размахивая портфельчиком, промчалась через огромный школьный двор и юркнула в дверь,— ничего страшного еще не произошло.

Ничего страшного не произошло, и Ксеня и Борис остались в лесу теми же ребятами, которые еще позавчера бежали через шоссе в толпе одноклассников. И тут они так же кидались портфелями, радовались опятам у пенька и осеннему лесу, дрались еще по-детски и впервые в жизни неумело и серьезно поцеловались в заброшенной деревенской церковке, куда загнал их дождь и где венчалась Ксенина бабушка...

Сцена эта существенна в художественной ткани фильма, а не только в сюжете, еще и потому, что один раз вместо пространства, расчерченного шоссе и новостройками, фоном становится лес, блеск и шелест листвы, шум ливня — то извечное и природное, то стихийное и безотчетное, что впервые с такой естественностью пробуждается сейчас в душе Ксени и Бориса.

Дождь кончился, портфели застегнуты, вымазанные пальто кое-как отряхнуты, и ребята отправляются домой.

Сцена во дворе — одна из самых сильных в фильме, потому что Борис и Ксеня никакими провинностями к ней не подготовлены и никак не могли предусмотреть ту цепь житейских случайностей и жизненных закономерностей, которая завершилась подозрительными взглядами и понимающими смешками, какими встретил их двор. А двор тоже не какой-нибудь особенный — живущий своей повседневной жизнью, принаряжающийся к празднику и выходящий на демонстрацию в новых костюмах, с детьми и воздушными шариками...

Но надо же было случиться, чтобы бойкая первоклассница-сестра прибежала домой с криком, что Ксени не было в школе и учительница вызывает мать. Чтобы дремучая деревенская бабка, недавно переехавшая в этот новый дом, бросилась во двор с причитаниями, что Ксенечка пропала, а соседи — домохозяйки и пенсионеры—из участия и чуть-чуть из любопытства вмешались в эту семейную сцену. Чтобы не в меру нахальная сестрица провозгласила на весь двор, что Ксеня не пропала, а отправилась в лес с мальчиком. Чтобы прибежавшая с работы мать, которая — ни-ни!— не позволила бы дочери такой вольности, на весь двор возмутилась этим предположением, а глупая баба с тазом (М. Андрианова) отпустила по этому поводу похабное замечание. Чтобы интеллигентная и сердобольная соседка принялась, крича на второй этаж, выяснять обстоятельства со своей дочерью — Ксениной одноклассницей...

И чтобы все это столпилось под окнами, взволнованно обсуждая происшествие, когда в широком проеме домов на фоне высокого осеннего неба показались, держась за руки, две маленькие фигурки...

Это, пожалуй, единственное место в фильме, где тема любви достигает высокого и светлого звучания. Но оно не связано непосредственно с характерами Бориса и Ксени. Оно связано скорее с самим кинематографическим образом, с противопоставлением двух этих маленьких и смелых фигурок на просторном фоне неба и замершей в ожидании стихии двора...

Кто-то хихикнул, увидев замаранный Ксенин подол. Кто-то подумал худшее. Да и как не подумать, если сама мать сходу, ничего не спросив, закатила дочери пощечину, другую, кто-то ее оттащил, но уже повисло в воздухе подсказанное обывательским здравым смыслом скверное слово. И если уж родная мать не поверила...

Мать — в исполнении Н. Федосовой — самый

«А если это любовь?». Ж. Прохоренко — Ксеня, И. Пушкарев — Борис

глубокий человеческий характер и самая бесспорная актерская работа в этом фильме.

Характер просмотрен в глубину, до самых истоков. Только на минуту, когда во дворе она встречает дочь градом пощечин, вы можете подумать об этой немолодой и усталой, с простым рабочим лицом женщине, что она грубая хамка (так, вероятно, скажет о ней дочери и мужу интеллигентная сплетница из соседнего подъезда). Но уже в следующую минуту, когда подруги оттащат ее, и Ксеня со стыдом бросится в свой подъезд, и вы снова вслед за матерью и дочерью войдете в новую квартиру — вы невольно подумаете совсем по-другому об этой женщине.

Я уже говорила — картина не бытовая, но режиссер внимателен к быту. Две квартиры, две семьи, два пласта жизни, два уклада — Ксеня и Борис.

Базарная глиняная кошка на тумбочке, базарный коврик на стене, резной самоделковый буфет, какого не сыщешь в городе, ручная швейная машина — деревенский, кузьмихинский быт, втащенный в новую светлую квартиру с современными окнами.

Новые корпуса встали на пустыре, где недавно были хибарки деревни Кузьмихино. Но в новые дома въехали не только старые деревенские тазы и глиняные кошки — въехали старые предрассудки и представления, старые человеческие отношения.

Внешний облик жизни меняется куда быстрее, чем внутренняя ее суть. И новый дом сам по себе еще не гарантия, а только предпосылка нового человека.

Можно по-разному представить себе биографию Ксениной матери, которая по-деревенски почтительно говорит «мамаша, вы» и бьет дочь по лицу; подслушивает под дверью, когда к Ксене приходит молодая учительница, и со слезами целует дочери ноги.

Но та житейская мудрость, которой она поучает дочь,— мудрость несчастливого и темного человека. Ведь это она, мать, своими материнскими наставлениями, подозрениями и поучениями отнимает у Ксени веру в любовь и учит ее, что любовь — это только физическое желание...

Вот она сидит в светлом директорском кабинете, в новой школе, где учится ее Ксеня, рабочие руки на коленях. Она успела набегаться и намотаться за день в столовой — надо же содержать и старуху мать и двух дочерей,— но она не поленилась принарядиться в школу: дорогое шерстяное платье с затейливой отделкой, бедный, убогий вкус. Она смотрит на учителей подозрительно и недоброжелательно — это они со своими «методами» не уберегли ее Ксеничку, а им за это деньги платят.

Она груба и несправедлива, но это жизнь, трудно сложившаяся, сделала ее такой. Была война, были дети, надо было работать, растить их, и за заботами она просто не успела стать ни добрее, ни культурнее, ни доверчивее к людям — эта женщина с рано постаревшим и добрым, в сущности, лицом...

А рядом другая мать — Бориса, и за ней другая квартира и другой уклад. Новая полированная мебель — интеллигентное и недавнее благополучие семьи, которая, видно, долго была в переездах (отец — крупный инженер, мать — домохозяйка). Но и они мало чем могут помочь сыну: матери не хватает интеллигентности, а отцу просто некогда, и он, как мать Ксени, тоже готов на минуту предположить худшее. И только потом спохватывается — ведь парень-то порядочный, почему же ему не верить...

Так обусловлены в фильме характеры Бориса и Ксени в этом стремительно меняющемся быте, где на разных этажах разные эпохи, где огромное жилищное строительство обгоняет строительство человеческих душ.

И если в истории их отношений Борис сохраняет чувство собственного достоинства и смелость, то Ксеня, измученная собственными страхами, испуганная рассуждениями матери, изверившаяся и в любви и в Борисе и все-таки чувствующая в нем единственную опору, отчаянно бросается к нему. И тогда происходит то самое, от чего их так назойливо и неосновательно предостерегали и к чему тем самым толкали...

Сцена взаимных поисков, последнего лихорадочного свидания и первой близости Ксени и Бориса — единственная сцена, где ритмы становятся сбивчивы, а метафорический способ выра-

«А если это любовь?» Ж. Прохоренко—Ксеня, Н. Федосова — мать

жения (к которому создатели фильма прибегают очень скупо, к тому же не выпуская метафору за пределы бытовой достоверности) приобретает самостоятельное значение.

Я говорила — фильм ясен и строг по режиссерской и операторской манере. Размерен по ритмам. Каждый эпизод, как кодой, завершается симметрично-уравновешенным кадром — это дает ощущение законченности.

И вот — лихорадочный бег Ксени и стремительная смена света и тени — ярко освещенный нарядный клуб и темный двор. И качающийся фонарь на пустыре у строящегося дома, куда прячутся от посторонних глаз Борис и Ксеня: круг света, пятно тени.

Качающийся фонарь — кинометафора, передающая смятение и поспешность совершающейся ошибки.

И сразу — светлый прямой коридор школы, четкий шаг учительницы немецкого языка, притихший класс и взволнованная надпись поперек доски: «Ксеня отравилась».

Финал фильма мог бы быть драматичен в самом прямом смысле слова — больница, испуганная, плачущая мать, понявшая свою ошибку, пристыженная учительница, сосредоточенные врачи, бледная Ксеня. Ничего этого нет.

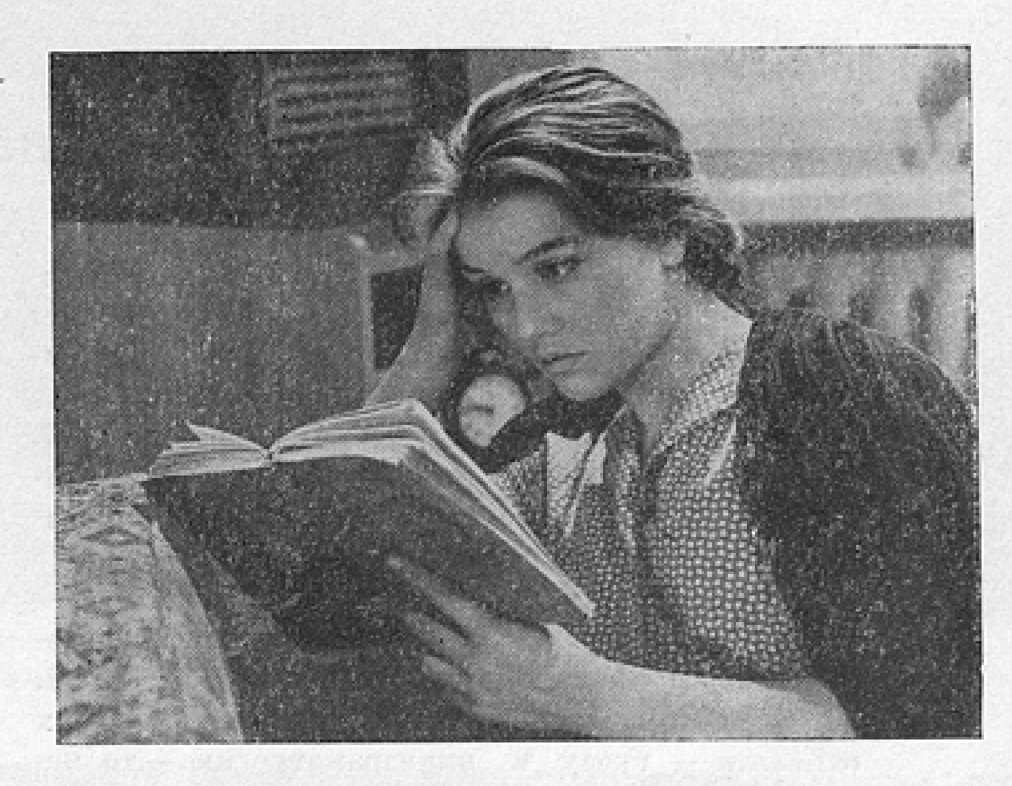
Финал отнесен к той минуте, когда опасность давно миновала. Все слезы выплаканы. Виновные... впрочем, неизвестно, да и не так уж важно, наказаны ли они по административной линии или угрызениями совести. Ксеня выздоровела, а Борис вернулся с Курской магнитной аномалии, куда отослал его отец.

После взволнованной надписи на школьной доске финал фильма начинается без перехода буднично и размеренно: зима, Ксеня в материнской шали и в ботиках, с авоськой и бутылками идет по делам. Сберкасса, квартплата... Магазин... Новый стеклянный и светлый магазин в новом районе.

И так же тихо, не убыстряя шагов, Ксеня выходит на улицу.

На улице ее ждет Борис — первая встреча после всего, что было.

Жанна Прохоренко не играет Ксению в финале ни трагически, ни даже драматически. То же, как эхо, детское озорство, когда она рассказывает Борису, какие ребята оказались хорошие и как ее пионеры приходили с горном под больничное окно. Та же улыбка на исхудавшем бледненьком лице. И только женский, какой-то материнский, даже снисходительный взгляд, когда Борис с увлечением начинает рассказывать о Курской аномалии. Она не замкнулась в себе, не изверилась в жизни, ничего такого не произошло.



«А если это любовь?» Ж. Прохоренко — Ксения

И Борис по-прежнему предлагает Ксене свою любовь и свою мужскую защиту. Но она не хочет. Она уедет к тетке в Новосибирск, будет учиться, работать и постарается быть счастливой. Но без любви. Вот и все.

...На пустом пространстве, еще не застроенном новыми домами,— две маленькие фигурки медленно и непоправимо расходятся в разные стороны...

Я постаралась изложить фильм так, как он был задуман авторами; или так, как он у них получился.

И однако многие, очень многие и притом отнюдь не предвзятые и вовсе не нечуткие зрители покидают зал с чувством какой-то неудовлетворенности, почти раздражения. В чем дело? Чего им не хватает в фильме?

Может быть, все-таки любви? Самой любви Бориса и Ксени, которая бы сразу придала всему происходящему простой и ясный, утверждающий смысл? Большей человеческой полноты характеров влюбленных, которая внесла бы коррективы в расстановку сил? Светотени, которая нарушила бы ровный, рассеянный свет, спугивающий с экрана поэзию и неуловимость человеческих чувств? Катарсиса — очищения «путем сострадания и страха»?

Да, режиссер беспощадно и обостренно зорок ко всему, что разрушает чувство, и мало внимателен к самому чувству. Может быть, поэтому картина, нарисованная им с аналитической точностью, сместилась в сторону безысходности.

Искусство без катарсиса, без разрешения, всегда кажется безысходным...

Н. ИГНАТЬЕВА

Озорное, веселое

Книга — сценарий — фильм. Таков обычно путь писателя в кинематографе. Произведение, написанное литератором специально для кино,— явление редкое. И тем не менее Борис Бедный пошел этой малопроторенной дорогой. Его «Девчата» — не экранизация прозы, а оригинальный сценарий. Уже потом писателем была создана одноименная повесть.

Критика немало внимания уделила повести — после ее выхода в свет появились положительные отзывы — и незаслуженно обошла сценарий. А между тем, если сравнить два литературных варианта — прозу и кинодраматургию,— то нетрудно увидеть, что сценарий писателю удался больше, чем книга. Повесть оказалась «вторичной» не только потому, что была написана после сценария.

Значит, Бедный не случайно «забрел» в кинематограф, значит, его литературному замыслу наиболее соответствовали средства и возможности именно этого искусства? Читая сценарий, убеждаешься, что это так. Задумав рассказ о людях далекого лесного промысла, о том, как маленькая, смешная девчушка вошла в их коллектив, нашла в нем свое место и не только немало почерпнула из жизни, но и сама многому научила и заставила о многом задуматься окружающих, писатель увидел этот рассказ в «зрительном ряду», почувствовал, что ему близка природа кинематографа.

Однако из этого вовсе не следует, что сценарий Бедного приближается к той «кинематографической записи», которая только подразумевает будущее экранное воплощение и не создает живой, конкретной картины происходящего. Писатель как раз заботится о выразительности изображаемого, ищет точные подробности, емкие детали. Но он не описывает, а показывает течение жизни, показывает своих героев, их отношения так, что в воображении тут же возникает ясный зрительный образ.

Героиня повествования Тося Кислицына вводится в действие сразу, с ее приезда в поселок начинается будущий фильм. У Бедного нет скрупулезного портрета Тоси, мы не знаем, какая она — блондинка или брюнетка, длинные ли у нее косы или, наоборот, короткая стрижка... В сценарии — «комендант внимательно оглядел Тосю — от стоптанных туфлишек до мальчишеской шапки-ушанки», спросил: «Это что, все твои вещи?» и презрительно бросил: «Тоже мне, приезжают!» И уже этого оказывается достаточно чтобы живо представить себе маленькую девчушку и сразу же вслед за тем познакомиться с ее характером, потому что Тося «самолюбиво закусила губу и вскинула острый подбородок: «Не в вещах счастье!»

И не нужно автору упоминать о том, что Илья — «первый парень в поселке». Мы понимаем это по тому, как «под звуки марша в зал вступил Илья. Попыхивая папиросой, он прошел через весь зал, на ходу пожимая руки парням и небрежно кивая девчатам».

И конечно же, на выразительную силу экрана рассчитывал сценарист, когда писал, что «лицо у Нади было какое-то безучастное, словно ничего вокруг она не видела и все время думала одну невеселую думу».

Словом, режиссеру, взявшемуся за постановку «Девчат», вряд ли пришлось сетовать на то, что их автор «не чувствует кинематографа», «мыслит повествовательными образами» и т. д. и т. п. Перед ним был профессиональный сценарий, более того — сценарий этот нес на себе печать своеобразного писательского почерка, отличался особой авторской интонацией — лирической и вместе с тем шутливой, порой даже ироничной.

Наверное, последнее и побудило Юрия Чулюкина снимать картину в комедийном плане. Для этого у режиссера были все основания: и сама исходная ситуация, и характер главной героини, и живой юмор произведения, и наличие в нем забавных комических положений... Кроме того, у Чулюкина уже был удачный опыт в создании комедии — фильм «Неподдающиеся».

Прошло три года со времени создания «Неподдающихся», а зрители до сих пор с удовольствием вспоминают фильм — хорошая комедия долго не забывается. И если в первом фильме Чулюкин завоевал признание аудитории прежде всего умением извлечь комедийное из обычных обстоятельств самой жизни, то и во второй своей картине он остался верным этому принципу.

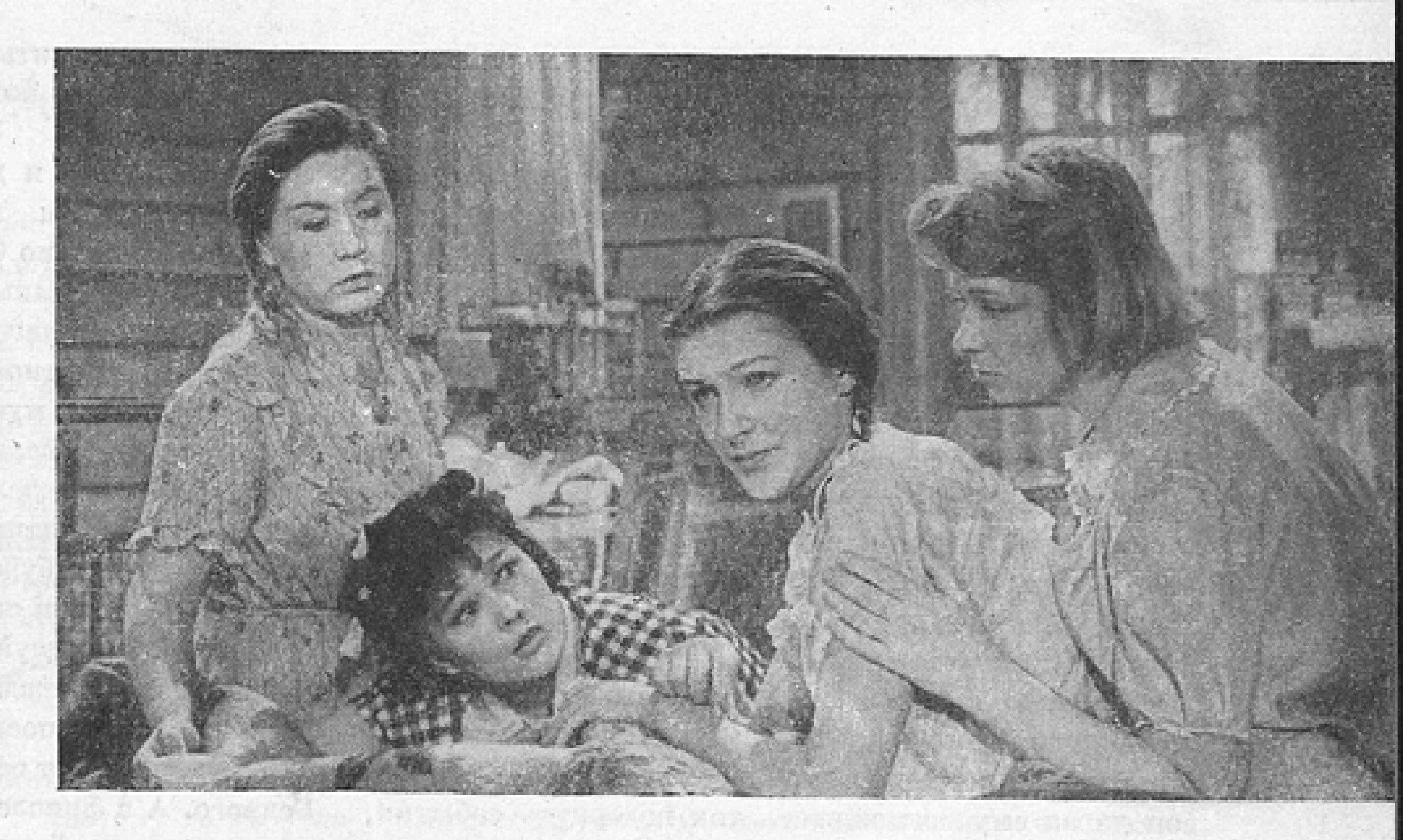
Собственно говоря, в этих двух фильмах Ю. Чулюкина немало общего. И в той и в другой картине в центре действия маленькая — «от горшка два вершка» — девчушка, которая пытается воздействовать на окружающих и в результате убеждает неподдающихся или плохо поддающихся воспитанию в правоте и современности своей морали. Убеждает не путем нравоучительных деклараций, а собственным «живым примером», своими поступками, всем существом своей человече-

ской натуры. И делается это легко, свободно, в остром комедийном рисунке.

Итак, «Девчата» * — комедия. С этой точки зрения и следует в первую очередь рассматривать картину, приветствуя уже сам факт появления новой комедийной ленты в немногочисленном ряду кинокомедий года.

Веселая ли это комедия? Безусловно. Есть ли в ней жизненная основа, реальное стечение обстоятельств и правда человеческих взаимоотношений, этими обстоятельствами созданных? И способны ли они вызвать не натужную улыбку, а искренний, неподдельный смех? Конечно. Вспомните «лукуллов пир» Тоси с яствами, простосердечно изъятыми из тумбочек еще незнакомых ей соседок по общежитию, появление девушек, пришедших с работы, их недоумевающие лица, растерянный, непонимающий взгляд Тоси. Это по-настоящему смешно и правдиво: девушкам непонятна такая смелость новенькой, а той невдомек, чему они удивляются,— ведь в детдоме она привыкла жить коммуной. А разве не смешон эпизод в клубе, когда Тося выходит один на один с Ильей (пигалица против здорового парня) и при всех посрамляет «знатного передовика»?

«Девчата». Н. Румянцева — Тося



«Девчата». И. Макарова — Надя, Л. Овчинникова — Катя, С. Дружинина — Анфиса, Н. Меньшикова — Вера

Эти и многие другие сцены даровитая Н. Румянцева играет с поразительной увлеченностью, с настоящим комедийным азартом. Актриса не просто верит в «предлагаемые обстоятельства» — она старается раскрыть в них существо характера своей героини. А характер этот — прямой, бесхитростный, цельный. Что из того, что вчера Илья оскорбил Тосю в лучших чувствах, охаял ее искусство поварихи? Ведь сегодня он выполняет план, нельзя его оставить без обеда — и вот уже пробирается по глубокому снегу крохотная, утонувшая в непомерно большом тулупе фигурка. Рыдает в ночной, уснувшей комнате Анфиса, та самая Анфиса, что больше всех иронизировала над Кислицей,—но первой участливо бросается к ней, успокаивает ее Тося. Актриса, не лишая образ комедийных красок, показывает всю привлекательность Тосиной натуры, ее человечность.

В этой объемности и разносторонности образа — удача и писателя и исполнительницы. Б. Бедный так построил характер своей героини, что дал возможность актрисе использовать разные краски, проявить фантазию и изобретательность, и — мы почему-то редко упоминаем об этом — прекрасную актерскую технику. Н. Румянцева словно бы «слилась» с образом, но вместе с тем мы хорошо понимаем, какая большая работа стоит за этой

* Сценарий Б. Бедного. Постановка Ю. Чулюкина. Оператор Т. Лебешев. Художник И. Шретер. Композитор А. Пахмутова. Звукооператор Р. Маргачева. «Мосфильм», 1961.

«Девчата». Н. Румянцева — Тося, Н. Рыбников — Илья

людей друг к другу. Но иногда разговор этот переключается в почти фарсовый план. Режиссер порой вдруг как бы «освобождает» исполнительницу роли Тоси от того «серьеза», с которым до сих пор игралась комедия. Тогда появляется то, что в актерской терминологии обозначают словом «пережимает». Румянцева — актриса острая, даже склонная к эксцентрике. Работая с ней над бытовой, реалистической комедией, режиссер должен был проследить, чтобы молодая артистка излишне не утрировала

легкостью исполнения, за стремлением показать зрителю характер Тоси во всех его неожиданных проявлениях.

А она действительно неожиданная, эта Тоська! То совсем девчонка в своих наивных рассуждениях или в безудержном изъявлении восторга, то по-взрослому серьезная, сосредоточенная, решительная...

В фильме, как и в сценарии, двигает сюжет и определяет развитие конфликта тот спор, который затеяли Илья и его друг Филя. После конфуза в клубе Илья обещает: «Будет еще бегать за мной, как собачонка!» — и начинает разыгрывать из себя Тосиного кавалера. Правда, в картине мотив этот не акцентируется, напротив, он даже несколько приглушен, однако именно с ним связана вся история взаимоотношений Ильи и Тоси, история их любви. Этот довольно традиционный ход понадобился Б. Бедному вовсе не с целью заинтриговать зрителя, он давал ему возможность так повернуть события, чтобы с иных, новых сторон раскрылись характеры героев. История любви несет в себе важную тему нравственного воспитания человека.

Наверное, Ю. Чулюкин прав, не подчеркивая, не повторяя усиленно в фильме мотив спора. Постановщику картины важнее показать, почему вдруг начинает «сохнуть» по невеличке Тосе такой завидный кавалер, казалось бы, избалованный девичьим вниманием. И пусть немного раньше, чем в сценарии, мы забываем о том, что вызвало первоначально интерес Ильи к этой девчонке. По замыслу режиссера, в развитии их отношений вырисовывается немного другой Илья — более чуткий к хорошему, новому.

У Чулюкина есть ценное качество: он умеет сквозь смешное показать серьезное. Потому в его комедии органично возникает и входит в сознание тема женской гордости, человеческого достоинства, уважения

те или иные моменты. Ведь тогда прячется то самое «Тосино сердце», которому писатель посвятил главу сценария...

Впрочем, есть и другие разночтения в фильме и его литературном варианте. В сценарии (да и в картине) довольно большое место занимает линия Нади и Ксан Ксаныча. Автор с помощью живых и точных деталей раскрывает каждый характер, и нам становится понятной причина сближения этой пары. Ксан Ксаныч — мужик хозяйственный, деловой, в годах, ему надо обзаводиться семьей и домом, Надежде тоже — пересидела в девках. Ходит Ксан Ксаныч в девичье общежитие, носит Наде компот и макароны, мастерит табуретки — мебель для новой комнаты, в которой они скоро «свадебку сыграют»...

Но словно предчувствует что-то недоброе смирная и покорная Надежда: «Ну его с квартирой, Ксан Ксаныч! Давай поскорей поженимся...» Так хочет уйти, скрыться от естественного хода жизни героиня Бедного. А в финале, когда перед Надей прошла история настоящей любви, когда увидела она, что такое настоящее чувство, девушка уже не смогла пойти на компромисс, не захотела выйти замуж «так просто» — лишь бы выйти.

Режиссер убрал эту концовку, которая так убедительно звучала в сценарии и «работала» на его тему. Почему? Слишком грустно для комедии, где полагается веселый и благополучный исход дела? Но кто сказал, что в комедии не может быть легкой печали, да и печально ли это, когда вырастает, отказывается от моральных компромиссов человек?

Мне кажется, что новый исход судьбы Надежды, повлиявший на звучание образа в целом, упростил задачу актрисы И. Макаровой. Прежний финал предполагал бóльшую глубину, бóльшую внутреннюю силу в раскрытии этого характера. Ведь отказ Нади от свадьбы, от замужества воспринимается как утверждение собственной личности, как протест против

компромиссов. И, конечно, такая трактовка роли была бы интереснее и для самой актрисы и для зрителя.

Как мы уже говорили, в фильме в образе Ильи появились некоторые новые оттенки. И все же Н. Рыбников, несмотря на ряд хорошо, темпераментно сыгранных эпизодов, так и остался в этой роли уже знакомым зрителю Рыбниковым, не внес в свою новую работу элемента открытия. Большего ожидали мы — при всей достоверности их игры — от таких интересных актрис, как Л. Овчинникова (Катя) и Н. Меньшикова (Вера).

Правда, актрисам этим труднее — сценариста куда меньше занимали судьбы их героинь, основное свое внимание он отдал Тосе Кислицыной. И, конечно же, для Н. Румянцевой роль эта — настоящее раздолье. Актриса просто «купается» в ней, вызывая у зрителя и громкий смех, и светлую улыбку, и доброе сочувствие.

Не все, как видим, безупречно в «Девчатах». Но поставлен фильм озорно, весело! И привлекательность, художественное обаяние комедии там, где искусством авторов передается обаяние самой жизни, где фильм открывает нам человека — доброго, душевного, по-настоящему красивого.

Бор. МЕДВЕДЕВ

¡Salud, camaradas!

Это приветствие произнес человек, идущий впереди меня по коридору Дома литераторов в Москве. Я не видел его лица, но по цвету волос, а главное, по тому, как он произнес эти два слова, мог поручиться — он не испанец, как явно не были рождены за Пиренеями и те, кого он остановил этим приветствием, хотя испанцев в Доме литераторов в тот вечер было много: отмечалось двадцатипятилетие создания Интернациональных бригад.

Поэтому-то при входе нас встречало приветствие, написанное на двух языках. Поэтому-то все нижнее фойе было перекрыто стендами с плакатами, фотографиями, газетами тех лет, и, даже не зная испанского языка, можно было угадать, о чем говорилось в статьях и коротких сообщениях с фронта в коммунистической «Мундо обреро». Поэтому-то из угла в угол фойе расхаживали, о чем-то беседуя, уже немолодые, порой ссутулившиеся, нередко поседевшие люди, и снова в их речах возникали чужие, но в то же время родные им испанские слова. И мы понимали без объяснений: это и есть ветераны Интернациональных бригад. И не одному из нас, наверно, хотелось представить себе: а какими же они были тогда?

И вот — на экране обожженные солнцем и артиллерийским огнем горы, прорубленная в каменистом грунте траншея, снаряд, яростно вздыбивший проволочные заграждения. Немецкий режиссер Франк Байер (ГДР) поставил фильм «Пять патронных гильз» * по сценарию Вальтера Горриша — бойца Интернациональных бригад, сражавшегося на испанской земле до последнего дня Республики, интернированного во Франции, выданного вишистским правительством «Третьему рейху», отправленного после заключения на фронт и сдавшегося вместе со всем сагитированным им штрафным батальоном советским войскам...

Быть может, в девятнадцатилетнем поэте Вилли, тоскующем во время перестрелки по табаку и ненаписанным еще стихам, автор изобразил себя — не беда, что ему тогда было уже под тридцать. Ведь он, как и Вилли, пробился в эти раскаленные траншеи через пограничные кордоны, из опутанной колючей проволокой нацизма Германии. Ведь он, как и Вилли, был зачислен в особый разноязыкий батальон, батальон двадцати одной национальности, носящий имя легендарного русского комдива Василия Чапаева. А может, он имел в виду и совсем не себя — право, не в этом суть.

Важно то, что он вспоминает сегодня о бойцах Интернациональных бригад, о таких же, как он, добровольцах, которые называли себя добровольцами свободы и которых испанский народ называл лучшими людьми мира.

В фильме не указано в точности время действия. Но поскольку сюжет его строится на том, что республиканское соединение вынуждено тайком отступить за реку Эбро, оставив заслон из семи человек, можно без особого труда установить: это было осенью 1938 года, когда приходила к концу завязанная Республикой битва за Эбро — «самая кровопролитная и самая жестокая,— по свидетельству историка,— битва за все время войны» *.

---

* Сценарий Вальтера Горриша. Постановка Франка Байера. Оператор Гюнтер Марчинковский. Художник Альфред Хиршмайер. Композитор Иоахим Верцлау. Звукооператор Курт Эппере. ДЕФА. ГДР.

* Хосе Гарсиа, Испания Народного фронта, Изд-во Академии наук СССР, М., 1957.

Авторы фильма берут лишь последний — самый горький и самый грозный — ее этап. Но не битва за Эбро как таковая занимает внимание создателей фильма — их увлекло другое: показать человека на справедливой войне, человека, ясно понимающего, за что и во имя чего он идет в бой. Человека, который может где-то дрогнуть, где-то поддаться страху смерти, где-то на миг — от адского напряжения— потерять управление собой, но в конечном итоге остаться прежде всего Человеком, настоящим Человеком, имя которого Горький недаром хотел непременно писать с большой буквы. И потому авторы фильма подвергают своих героев очень суровому, даже жестокому испытанию, о сложности и тяжести которого те, честно говоря, еще и не догадываются, когда в ответ на предложение комиссара—кто желает прикрыть отход—один за другим опускают свои солдатские книжки на его ладонь.

Камера выхватывает каждую из них, как бы разворачивая на экране, чтобы мы имели возможность прочитать:

Вилли Зайферт — немец,
Пьер Жиро — француз,
Димитрий Пандоров — болгарин,
Олег Залевский — поляк,
Хосе Мартинес — испанец...

Чуть позже в блиндаж, запыхавшись, вбежит еще один — радист Вася, русский, фамилию которого нам так и не суждено узнать.

Итого, под командой комиссара, бывшего спартаковца Генриха Виттинга — люди шести национальностей. Но здесь хотелось бы сказать сразу, что ни автор сценария, ни режиссер, ни актеры не стремятся воплотить каждый национальный характер во всем его отличии и своеобразии, ни один из героев фильма не олицетворяет ту или иную нацию в целом. И если бы Димитрия Пандорова звали, к примеру, Олег Залевский, а Пьера Жиро — Вилли Зайферт,— от этого ничего б не изменилось: все равно перед нами было бы семь бойцов Интернациональных бригад, добровольцев свободы. Создателей фильма волнует не то, как вел себя в сложнейшей ситуации француз, поляк или испанец, а то, как поступали солдаты Республики, когда смерть караулила каждое движение, каждый шаг.

Итак, в траншее осталось семь человек с запасом патронов чуть больше, чем на одного. Когда пулеметная лента придет к концу, они должны по сигналу комиссара поодиночке покинуть рубеж и собраться в условленном месте в горах, чтобы оттуда пробиться к своим.

И вот, пригнувшись в кустах у тайника, они с горьким, яростным гневом смотрят на землю, которая с минуту назад еще была свободной, а сейчас по ней со всех сторон, во все концы, словно налетая друг на друга, сплетаясь и расплетаясь на экране, мчатся отряды конной фашистской гражданской гвардии. А по узенькой ленте бетонированного шоссе, опоясывающего горы, там, далеко внизу, ринулся, как бы прорвав плотину, бесконечный, казалось, поток машин...

Окружены. Эта мысль пришла одновременно всем, и по тревожно настороженным глазам каждого из бойцов можно было понять, что так быстро они этого не ожидали и что прорвать фашистское кольцо будет очень и очень непросто.

И лишь один отыскал ключ к спасению — комиссар. Тяжко раненный во время поисков заблудившегося в горах Васи, он свалился в полузабытьи на залитом обжигающем солнцем склоне, и из обступившего его тумана один за другим наплывают лица солдат, спрашивающих, просящих, решительно требующих: «Товарищ комиссар! Товарищ комиссар! Товарищ комиссар!» И словно отвечая им, он, лежа на спине, выводит большими прыгающими буквами на листке блокнота:

«П Р И К А З

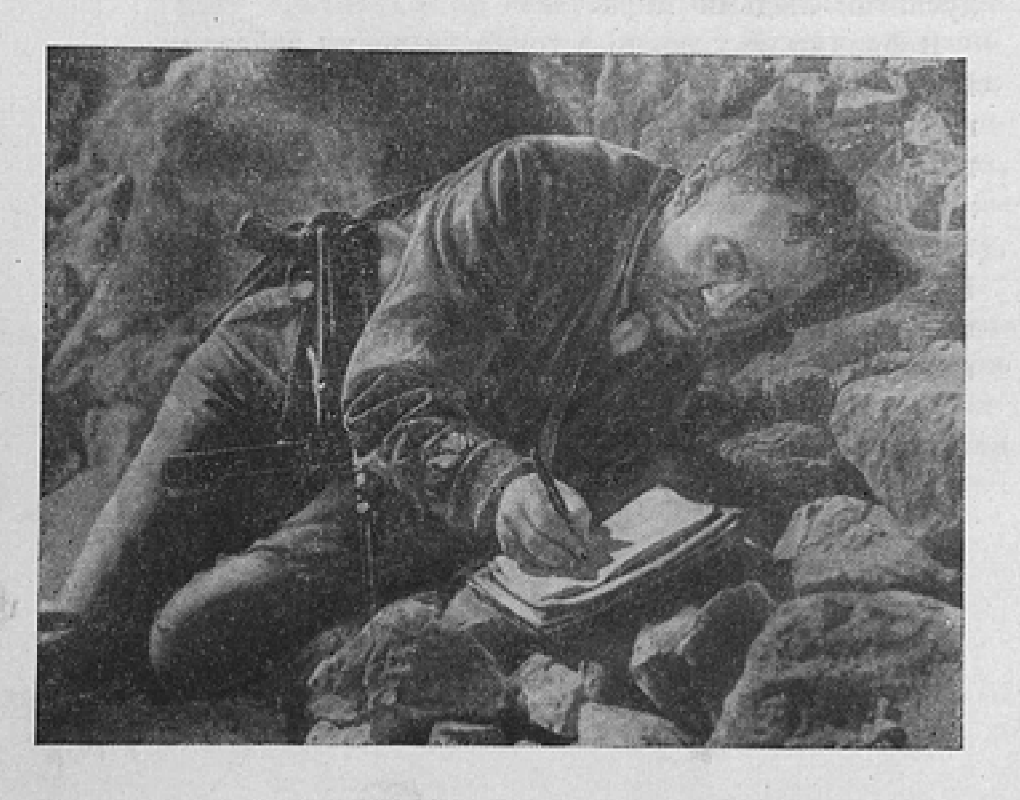
Держитесь вместе, и вы останетесь в живых.

К о м и с с а р В и т т и н г»

Этот листок он позже разорвет на пять частей и каждую из них прикажет заложить в пустую патронную гильзу и вручит каждому из пятерки, добавив, что это обнаруженный им у убитого офицера план внезапного вражеского наступления.

Немудреный как будто приказ, точнее завещание старого коммуниста. Да и к тому же комиссар явно ввел в заблуждение бойцов — быть может, не надеясь на них или не доверяя им до конца? Нет, он верил в них, как в себя, и эту уверенность, даже какую-то чуть смущающуюся мужскую влюбленность в своих однополчан великолепно передает интересный немецкий актер Эрвин Гешоннек. Но именно поэтому комиссар во главу угла поставил Долг. Захваченный фашистский «план» должен быть доставлен командованию Интернациональных бригад, а потому пять патронных гильз непременно должны

«П я т ь п а т р о н н ы х г и л ь з».
Эрвин Гешоннек — комиссар Виттинг



быть переправлены на ту сторону Эбро, а потому...
И вот пять патронных гильз начинают свой путь к столу командира соединения — пять бойцов, простившись с комиссаром, медленно выходят из пещеры.

Но прежде чем рассказать об их дальнейшей судьбе, хотелось бы несколько поспорить с режиссером. Самое дорогое в сценарии и фильме — стремление к правде, желание показать войну такой, как она есть, без прикрас и преувеличений, без лишних восклицательных знаков. Почему же режиссер Франк Байер, в отличие от сценариста, у которого комиссар, понимая, что не может идти дальше, приказывает пятерке оставить его и кончает с собой, делает нас свидетелями смерти Виттинга от ран еще до ухода бойцов? Почему в сценарии испанец Хосе, написав на стене обращение «к солдатам той стороны», ставит подпись: «Шахтер, а сейчас солдат Республики без табака и патронов», а в фильме после слов «солдат Республики» повисает стыдливое многоточие? Ведь у защитников Республики действительно частенько не бывало ни патронов, ни табака, ни многого другого, и все-таки... Да что там объяснять, как показали они себя в боях, тем более, что сам фильм в целом свидетельствует об этом с суровой точностью документа. И, ничуть не требуя от режиссера и оператора сгущения темных красок, нельзя не признаться, что самые волнующие и убеждающие моменты фильма — это его наиболее драматичные эпизоды, в которых, кстати, и раскрываются особо и внутренняя сила и духовная красота его героев.

Вспомним хотя бы, как сняты кадры, когда комиссар пишет свой приказ-завещание, или эпизод гибели радиста Васи. На руках радиста стальные наручники, их не разбить камнем, и потому он не в силах карабкаться по отвесным стенам, и даже вести огонь из автомата ему нелегко. Но фашистскому отряду, преследующему шестерых, не догадаться об этом. Фашисты смогли подняться в атаку лишь тогда, когда у Васи, прикрывающего отход, окончилась последняя обойма и он, швырнув автомат на камни, медленно и тяжко привстал из-за укрытия со вскинутыми вверх закованными руками. Значит, плен? Сдача на милость победителя? Так, верно, и подумал капитан франкистской армии, приказавший солдатам: только живьем! — и первым ринувшийся к русскому радисту... чтобы перед смертью первым увидеть, как тот выдернет кольцо из притаившейся в наручниках гранаты...

Или эпизод освобождения раненого Васи из рук жандармов. То была схватка не только за товарища, но и за воду, без которой в этой нечеловеческой жаре, словно окутывающей и опутывающей тебя душным, непроницаемым слоем ваты, пятеро уже не могли ни идти, ни есть, ни лежать, ни спать. Но подкрепление жандармам выскочило из-за поворота как раз в тот миг, когда Вилли с лихорадочной быстротой поднимал ведро из колодца, и оно с еще большей скоростью устремилось вниз. Однако, убегая, Вилли успел сорвать с одного из убитых фашистских солдат фляжку, на дне которой булькала вода,— ее-то он и мечтал тайком опорожнить, как только ему удастся оторваться от стреляющего, казалось, отовсюду врага. И вот сейчас, только он приготовился заскочить за скалу, как услышал стон радиста, чуть приоткрывшего глаза, и рука его словно сама распахнула куртку, сама выдрала флягу из тайника. Льется вода на потрескавшиеся губы Васи, струйки ее беззаботно бегут мимо рта, по его давно не бритому лицу, и кто-то из пятерых все лихорадочно глотает и глотает эту прохладную, ключевую, доставшуюся не ему воду, а кто-то из них не то с осуждением, не то с одобрением бурчит: «Пока еще есть совесть, до тех пор все в порядке».

«Пять патронных гильз»

План фашистов, «очищающих» горы от красных, был прост: предоставить все солнцу и жажде, установить у каждого колодца заслон. И им в самом деле удалось подстрелить Пьера, незаметно сунувшего в карман товарищу патрон и решившего пробиваться к своим в одиночку; удалось захватить Васю, у которого от зноя и жажды на миг помутился разум (это одна из самых сильных сцен фильма, когда по деревенской улице бежит растерянная, взбудораженная толпа, а впереди с пистолетом в руке, с какими-то остановившимися, побелевшими глазами идет и идет прямо на колодец солдат). Но франкисты не предусмотрели в своем плане одного—совести, революционной совести солдат свободы, которые смогли победить и жару, и жажду, и смерть...

Я вынужден все время говорить чуть абстрактно — «солдаты Республики» — потому, что, нарисовав, так сказать, коллективный образ бойца Интербригады, режиссер и актеры не смогли, к сожалению,

создать западающие в душу образы каждого из семерки — они по-настоящему не выписаны и в сценарии. Автор в первых эпизодах делает заявку на характеры, сообщая: «Пьер выделяется некоторой угловатостью и удальством. Олег привык во все вмешиваться, но на него невозможно сердиться... Димитрия отличает от других та спокойная сдержанность, которая, однако, может внезапно без всяких переходов смениться взрывом... Вилли... озорник и всеобщий баловень». Но заявка так и осталась не более чем заявкой...

И все равно: когда в фильме командир соединения бережно раскрывает одну гильзу за другой и вместо ожидаемого плана вражеского наступления перед глазами солдат и перед нашими глазами выстраиваются строки завещания комиссара, а на экране двойной экспозицией возникают все семь героев фильма, — чувство гордости поднимается в тебе. Гордости за тех, кто грудью принял первый удар мирового фашизма, кто проливал свою кровь и отдал жизнь за далекий и близкий народ Испании, на чьем боевом знамени были слова: «За вашу и нашу свободу!»

И хочется повторить услышанное в тот вечер в Доме литераторов:

— ¡Salud, camaradas!

Б. ИОГАНСОН
Президент Академии художеств СССР

Радость труда

Ослепительный дождь золотых брызг, бушующее пламя врывается в темноту кинозала. Мы — рядом с творцами стали. Каждый день они находятся в этом царстве огня и не только наблюдают за поединком пламени и металла, а вершат дело. Это не схватка героя с огнедышащим драконом, это повседневный обычный труд. И все же когда смотришь небольшой документальный фильм «Рассказ об одной ночи» *, повествующий о липецких сталеварах бригады Николая Меньшикова, которая решила в честь XXII съезда КПСС подарить стране сверх плана тысячу тонн стали, то невольно вспоминаешь древние сказки и легенды. Есть в профессии сталевара что-то необычное, что-то удивительно таинственное и волнующее.

Говорят, что в документальном фильме самое сложное — это драматургия действия и раскрытие образа человека в процессе труда. В «Рассказе об одной ночи», как мне кажется, оба эти момента решены авторами на самом высоком уровне.

Мне дорого в этом фильме то, что он великолепно, на крупных планах людей раскрывает вдохновение творческого труда, передает напряженную взволнованность рабочих во время плавки. Особенно запомнился эпизод единоборства человека с огнем. Пламя рвется, гудит, хочет опалить миллионами искр, клубами раскаленного воздуха. Но люди настойчиво делают свое дело,— и огонь и металл послушны их высокому мастерству.

Я как художник много бывал на сталелитейных и чугунолитейных заводах, писал этюды к своим индустриальным картинам и хорошо представляю, как это выглядит в действительности. Именно поэтому я с особым уважением, даже восхищением отношусь к необыкновенно мужественной и немного сказочно-поэтической профессии сталеваров.

Заслуга создателей документального фильма «Рассказ об одной ночи» состоит, на мой взгляд, именно в том, что им удалось передать красоту и романтику этого нелегкого труда в значительной степени благодаря удачно найденному цветовому решению.

Говоря откровенно, я не поклонник цветного кино. Вероятно, оттого, что мне, как живописцу, влюбленному в поразительно разнообразные и богатые краски природы, трудно бывает мириться с цветовым суррогатом, присутствующим в большинстве наших кинокартин. Я надеюсь, что со временем цвет в фильмах будет более естественным, поэтическим, точным. Но пока что я не видел не только совершенного, но даже хорошего цветного фильма. В крайнем случае мы говорим, что в картине «цвет деликатный, не мешает смотреть». Это «не мешает» весьма характерно,— в большинстве случаев он м е ш а е т.

В картине «Рассказ об одной ночи» цвет имеет эмоциональное значение, и я не представляю себе этот фильм черно-белым. Значит — удача! И хочется поздравить оператора и режиссера, поблагодарить их за эстетическое удовольствие, за доставленную глазу зрителя радость.

* Автор сценария Э. Марьямов. Режиссер И. Венжер. Оператор И. Гутман. Центральная студия документальных фильмов, 1961.

С. РОЗЕН

Общим планом

Как это ни парадоксально, но картина «Голодная степь» * вызвала две противоположные точки зрения у критика, который попытался определить свое отношение к фильму.

●

Первая точка зрения. Мне картина решительно нравится. Прежде всего импонирует избранная авторами большая, значительная тема. За какие-нибудь восемнадцать-двадцать минут нам показали тех, кто привел в степные просторы воду, возродил жизнь...

Вторая точка зрения. События, о которых идет речь в картине, мне тоже кажутся замечательными. Но действительно ли мы успели познакомиться с теми, кто совершил чудесное оплодотворение земли?

Первая точка зрения. Конечно! Вспомним ветеранов-трактористов Глазкова и Минибаева, инженера Светлану Васильеву, шоферов Шкелева и Кобзаря, бригадира Легкова, директора совхоза Юсупова, главного агронома Тодорова, бригадира Караматову, еще одного тракториста — Хазракулова и многих других.

Вторая точка зрения. Да, всех этих людей мы видели на экране. Но неужели возможно понимать слово «познакомились» так буквально?.. Работают скреперы, пылит трактор. Перед нами возникают лица трактористов Глазкова и Минибаева. Диктор сообщает: «Ветераны освоения трактористы Василий Глазков и Атлас Минибаев знают: напои землю — и она станет несказанно щедрой». И больше мы с ними не встречаемся... Можно ли запомнить хотя бы их фамилии?

Первая точка зрения. Это придирка к двум крупным планам, а оба они занимают в картине не многим более трех метров...

Вторая точка зрения. Это так, но авторы такое же место уделили Светлане Васильевой (она шла перед путеукладчиком, и диктор сказал: «Молодой инженер Светлана Васильева уверенно ведет за собой путеукладчик. Светлане неведом страх перед безжизненной, безводной пустыней»). Несколько метров посвящено шоферу Шкелеву («Но недаром Николай Шкелев прошел полмиллиона километров по степи»). Столько же занял показ и Кобзаря («Борис Кобзарь привез в степь первый лоток. Сколько их было потом? Все недосуг сосчитать»). Подобный перечень нетрудно продолжить— он велик. Но не успеваешь поверить в то, что «Светлане неведом страх», понять толком, чем длительный опыт помог Шкелеву, разглядеть Кобзаря... Эти и многие другие портреты напоминают фотографии из газет. А дикторский текст — добротные подписи к ним.

Первая точка зрения. Но ведь эти фотографии приемлемы?

Вторая точка зрения. Именно так. Но от кинематографа мы ждем другого. Я думаю, что документальный киноочерк должен иными средствами создавать художественные образы, имеющие эстетическую ценность. Наш кинематограф знает немало примеров эмоционального, художественного воплощения явлений жизни. Казалось бы, незамысловатые немые кадры, в которых верблюд обнюхивает рельсы Турксиба, или эпизод с всадниками на лошадях и верблюдах, пытающихся обогнать поезд, сказали много больше, чем это мог бы сделать самый убедительный текст или торжественная музыка... А как много сообщил зрителям ставший классическим кадр, в котором трактор вспахивает окоп! Он символизировал переход страны к мирному труду, необычайно тепло и образно напомнил о людях, кровью завоевавших право на жизнь без войн. В этих и многих других лучших кадрах и эпизодах документального кино было найдено то «чуть-чуть», которое родило большое искусство. Вот это были кинообразы! В чем же их очарование?

Первая точка зрения. В лаконичности.

Вторая точка зрения. Да. Но не только в этом. По-моему, главное — в их неповторимости. А что нового, своего, первозданного в «Голодной степи»?

Первая точка зрения. Авторы показали нам новые, незнакомые земли, новый метод прокладки бетонных арыков. Таких раньше не строили...

Вторая точка зрения. Правильно. Но ведь не авторы фильма придумали и внедрили их. Они только честно проинформировали нас об этом.

Первая точка зрения. Пусть проинформировали. Ведь это же очерк, он имеет право на информационность.

Вторая точка зрения. Имеет. Но вспомним, например, что происходит в польской картине «Рождение корабля». Нас информируют о том, что построенное на верфи судно спускают на воду.

---

* Сценарий Ю. Мукимова, П. Ковалева. Текст В. Горохова. Режиссер М. Каюмов. Монтаж Д. Мусатовой. Операторы М. Пенсон, Т. Бабаджанов. Ташкентская студия научно-популярных и документальных фильмов, 1961.

Однако как много увидели мы за этим событием! Фамилий мы не узнали (практически и в «Голодной степи» они хоть и перечислены с избытком, «выстрелили вхолостую»), но прониклись уважением и любовью к коллективу строителей, к труду простого человека. А разве работа в Голодной степи потребовала меньших усилий человека?

Первая точка зрения. Ведь фильм «Голодная степь» и посвящен этому труду!

Вторая точка зрения. Да, но отсутствие эмоциональных, образных решений обеднило произведение.

Первая точка зрения. Что же, таких решений совсем уж и нет?

Вторая точка зрения. У меня такое ощущение, что авторы были близки к желаемому результату. Таков, например, эпизод приезда новоселов. Люди прибыли в степь с обжитыми на старых местах шкафами, кроватями и другими вещами. Непривычно выглядят они среди бескрайних просторов степи, где нет ни одного дома, ни одного деревца... Еще немного —и, кажется, мог родиться образ-обобщение, созданный средствами документального кино. Но машины мелькнули где-то на втором плане, а перед нами продефилировали крупные планы новоселов. По-моему, ошибка авторов произошла из-за того, что они слишком прямолинейно поняли свою задачу: поскольку главное в фильме люди, значит, и надо показывать их как можно больше. В этих кадрах нет поэтического, художественного осмысления происходящего. Мы не столько восторгаемся приездом новоселов, сколько принимаем к сведению этот факт. А чтобы выразить чувства прибывших, авторы прибегли к «спасительному» дикторскому тексту. Вот мы и услышали фразы, без которых можно было обойтись: «Новоселы думали не о том, что осталось там, в родных местах. Всеми мыслями они были уже здесь, где будет отныне их дом». Произошел парадоксальный случай: крупным планом показали людей и... этим обеднили их же образы! Нет, прямолинейность не всегда хороший помощник в искусстве.

Первая точка зрения. Значит ли это, что кинематографический образ человека может быть создан... без человека?

Вторая точка зрения. Здесь не может быть никаких правил. Иногда поэтические образы, олицетворяющие плоды труда, могут сказать больше, чем самый лучший портрет. Но вспомним «Рассказ об одной ночи». В этой картине сами портреты стали образами. Крупные планы действующих лиц «ожили» на экране — так много рассказали они о характерах, чувствах и мыслях сталеваров. Художники разными путями ищут образное в искусстве.

Первая точка зрения. А эпизоды с Муминой Караматовой? Ведь они весьма подробно показывают женщину-хлопкороба.

Вторая точка зрения. Это лучшие эпизоды картины. Но и они могли быть значительно глубже.

Первая точка зрения. Мы узнали о Мумине довольно много: видели, как она радуется первой воде, вместе с ней разглядывали первую коробочку хлопка... А эпизод у костра накануне уборки? Вспомним, как наплывами были показаны ее воспоминания. Вот она горько, как девочка, плачет, впервые попав в эти места; вот Мумина на хлопковом поле в момент, когда Голодная степь показала свой характер — обрушилась на поля раскаленным ветром. Диктор сообщил, что Караматова видела в жизни много горя: отец и пятеро ее братьев не вернулись с войны. Разве рассказ о рядовом бригадире в ночь перед уборкой не создал героического образа многих тысяч тружеников степи?

Вторая точка зрения. К сожалению, здесь опять была упущена превосходная возможность. Мумина — единственное действующее лицо, которому уделяется в картине значительное место. Нам сообщили основные вехи ее биографии, но складывается впечатление, будто с экрана читают анкету хорошего человека и иллюстрируют живыми фотографиями. Трудно проникнуться уважением к труду Мумины, так как не видно ее мастерства... Вспомним нашумевший голландский фильм «Стекло». Мы не знаем биографий превосходных мастеров, которых нам показали, но легко читаем их за тем чарующим, поистине волшебным мастерством, которое они продемонстрировали. За таким виртуозным трудом стоят годы, нет, десятилетия упорной работы. Зрители готовы верить, что Мумина прожила большую трудовую жизнь, но воспринимается это не эмоционально, а рассудочно — ведь картина только проинформировала об этом, но не сделала нас соучастниками трудового и жизненного подвига. А образ Мумины должен был стать олицетворением той титанической деятельности, которую проделали люди в Голодной степи.

Первая точка зрения. Мумина только пример.

Вторая точка зрения. Примеры хороши в лекции. А мне было бы интереснее увидеть художественное произведение, созданное средствами документального кино.

Первая точка зрения. Разве не художественны великолепные пейзажи, крупные планы героев, поэтично снятая техника? Вспомним первый кадр фильма — величественного орла, парящего над степью, или ночные съемки перед уборкой...

Вторая точка зрения. Операторская работа может вызвать только восхищение. Немало здесь и режиссерских находок. Надолго запомнится, как целинники едят сочные арбузы, или первая чайхана у арыка, или стадо овец, подошедшее к лотку с драгоценной водой... Но, к сожалению, все эти отличные кадры потонули, да, именно потонули в рыхлой композиции фильма. Авторы хотели сказать как можно больше. Это естественно. Но они не нашли того творческого ключа, который должен был превратить отдельные фрагменты в единое, цельное произведение. Создатели картины торопятся втиснуть в небольшой метраж как можно больше сведений о событиях, происшедших в Голодной степи. И в спешке скользят по явлениям, а не пытаются заглянуть в их суть.

Первая точка зрения. Разве не подробно показана сама степь? Разве не виден огромный размах работ?

Вторая точка зрения. Да, шестнадцать раз нам показали степь с вертолета! Разумеется, это не случайно. Но общие планы в таком количестве, увы, только подчеркнули, что события, которым посвящен фильм, авторы показывают... «общим планом»! Ведь если вдуматься, даже в изобилии промелькнувшие портреты тоже являются составной частью той «общепланной» стилистики, которую облюбовали авторы.

Первая точка зрения. Фильм делался как публицистический очерк.

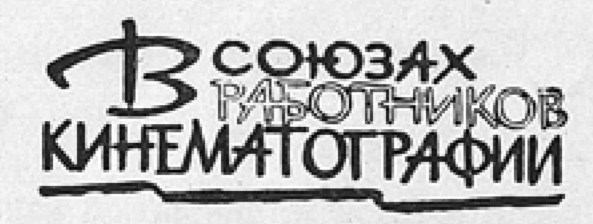
Вторая точка зрения. Безусловно! Но разве публицистичность — помеха образности? По-моему, образность — неотъемлемое свойство любого жанра документального кино. К сожалению, у нас слишком редко вспоминают, что документальный кинематограф таит в себе неисчерпаемое жанровое многообразие. Может быть, именно поэтому даже и «Голодная степь», по общему признанию, одна из лучших картин, но снятая по привычным «канонам», вызывает неудовлетворенность.

Первая точка зрения. Судить художника, как известно, можно лишь по законам им созданным!

Вторая точка зрения. Но ведь критик не судья. Он всего лишь добрый советчик...

●

И автор этих строк, в голове которого возник спор двух точек зрения, бесповоротно принял сторону «второй точки зрения».



В ЛЕНИНГРАДЕ

27 февраля состоялся актив творческих работников кино, посвященный IV пленуму Оргкомитета Союза работников кино СССР.

С большим докладом о состоянии дел на студии «Ленфильм» выступил режиссер Ф. Эрмлер. В его докладе, очень искреннем и взволнованном, много места было уделено критике недостатков, связанных с наследием эпохи культа личности Сталина. Среди других тем, докладчик говорил о необходимости создавать историко-революционные фильмы о замечательных революционерах, верных сынах партии, истинных ленинцах, несправедливо забытых в годы культа.

В прениях по докладу приняли участие режиссеры И. Хейфиц и Г. Козинцев, актер Ф. Никитин, художник Е. Еней, директор студии И. Киселев, драматург А. Каплер, Г. Марьямов, Л. Погожева и другие.

Следует отметить справедливость упрека, прозвучавшего в речи Г. Козинцева в адрес молодых творческих работников студии «Ленфильм», — они все еще плохо и мало участвуют в общественной жизни. Создание подлинно творческой, активной атмосферы на студии и в Союзе кинороботников невозможно без участия молодых. О необходимости с большим вниманием прислушиваться к критике, не занимать позиции несправедливо обиженных, более трезво судить о своей работе, говорил в своем интересном выступлении Г. Марьямов.

В КИЕВЕ

В конце марта в Киеве проходил V пленум Союза работников кино Украинской ССР. Пленум открыл писатель А. Левада. С двухчасовым докладом на пленуме выступил режиссер Т. Левчук.

Выступавшие в прениях С. Навроцкий, Н. Зарудный, Е.Загданский, В. Земляк, С. Сергейчикова, Я. Авдеенко, Т. Иванова, В. Кудин, Б. Буряк, И. Корниенко и другие товарищи отмечали ряд неполадок, главным образом организационного характера, которые мешают работе на студии.

Были высказаны критические замечания в адрес таких картин, как «Наш общий друг», «Когда деревья были большими», «Девять дней одного года».

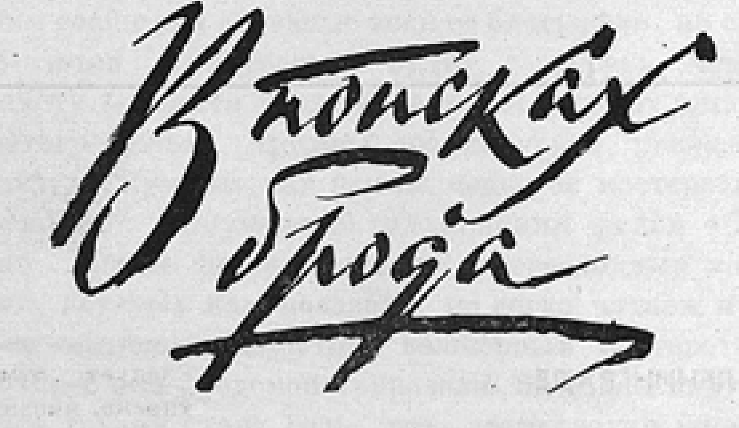
К сожалению (об этом говорил в своем выступлении председатель Союза работников кино И. Пырьев), на пленуме не было подробной критики, творческого анализа картин Киевской студии, состояние дел на которой вызывает серьезную тревогу.

В работе пленума приняли участие делегации кинороботников из Москвы, Баку, Минска, Кишинева.

Тепло была встречена участниками пленума картина студии «Молдова-фильм» «Человек идет за солнцем» (режиссер М. Калик).

Владимир БЕЛЯЕВ, Илларион ПОДОЛЯНИН

КИНОПОВЕСТЬ



ГОСТЬ ИЗ-ЗА ОКЕАНА

Солнечным июльским утром 1961 года Дмитро Кучма, рослый, загорелый галичанин, шел по проспекту Ленина во Львове. Пройдя мимо памятника Мицкевичу, он заметил выстроившиеся возле гостиницы «Интурист» синие автобусы с маркой «Львов». Они готовились принять туристов из далекой Канады и Соединенных Штатов Америки, которые приехали навестить в разное время и по разным причинам покинутую ими землю. Несколько туристов стояли уже возле автобусов, покуривая после завтрака, окруженные любопытными мальчишками — охотниками за значками.

Дмитро Кучма не без любопытства вглядывался в лица заморских гостей. Со многими из них ему довелось встречаться и в своем институте и на вечере дружбы.

— О, земляче! Добрый день!— окликнул Кучму широкоплечий турист в грубо-тканом твиде, в золотых очках, со свежим номером газеты «Радянська Украïна» в руке.— Куда это вы спешите?

— Отдыхать уезжаю к родным в Карпаты сегодня вечером. Надо кое-каких гостинцев купить.

— А где родня живет?

— В Богородчанах. Знаете, возле Манявского скита?

— Ну как же! Еще с бучачскими гимназистами мы туда на экскурсию ходили,— сказал Василь Оксиюк и пошел рядом с Кучмой по направлению к проспекту Шевченко.

— А вы в Штаты еще из Польши выехали?— спросил Кучма.

— Да. В двадцать шестом.

— И с тех пор здесь не бывали?

— Это первый раз.

— Нравится нынешний Львов?

— О, не говорите! Хожу — и слезы на глазах. Столько нового на каждом шагу. И непонятного. Не успеваем удивляться. Ну взять хотя бы это.— И Оксиюк, развернув газету, показал на статью под заголовком «Мой ответ заокеанским клеветникам».— Читали?

— А... это статья «Профессора»?— бегло скользнув по ней взглядом, спокойно проронил Кучма.— Конечно, читал! Это же перепечатка из львовских газет. У нас это появилось еще на прошлой неделе.

— И скажите, между нами, этому можно верить?

— Чему именно?

— Ну вот, смотрите.— И Оксиюк прочел: —«Мне, бывшему руководителю Организации украинских националистов на украинских землях и главнокомандующему украинской повстанческой армией, лучше знать, есть ли подполье на Украине или нет». Неужели это написал Тымиш Чепига, тот самый, кого долгие годы националисты знали по псевдониму «Профессор»?

— Ну, конечно, он,— улыбаясь наивности заокеанского гостя, сказал Кучма.

— Невозможно,— протянул Оксиюк, свертывая газету.

— Не верите?

— Ну как же можно поверить, что такого заядлого врага большевики оставили на воле да еще дают ему возможность печатать свои заявления в газетах?

— Во-первых, он не сразу на воле оказался,— сказал Кучма.— Сперва, когда его взяли с оружием в руках, он свое отсидел, и не год и не два. Ну, а потом, когда многое передумал и обратился с просьбой к правительству помиловать его, Верховный Совет принял указ о его освобождении.

— Все равно — не верю. Ни я, ни многие люди там, за океаном, не верят, чтобы такой человек мог на свободе ходить. Скорее всего, сидит он где-то за решеткой, а за него такие статьи кто-то другой пишет. Ему же солнца не видать!

— Эх, чоловиче, чоловиче!— укоризненно протянул Кучма. — Старше вы меня, и стыдно мне осуждать вас, но еще раз говорю: это так и есть! И были бы мы с вами в Богородчанах, я показал бы вам живого Тымиша Чепигу, потому что знаю его, наши судьбы тоже скрестились однажды.

— А при чем здесь Богородчаны?— удивился Оксиюк.

— Он под Богородчанами в леспромхозе работает.

— Тымиш? Слушайте! Я же его хорошо знаю: мы вместе с ним в Бучаче в гимназии учились. С «Профессором» этим...

— Если бы вам можно было сесть со мною в поезд сегодня вечером, то уже завтра утром я показал бы вам «Профессора».

— А почему ж нельзя?

— Ну, вы... турист... из-за кордона... У вас — маршрут...— замялся Кучма,

— А знаете что, земляче? Сделаем добрый бизнес. Зачем вам тратить деньги на билет по железной дороге? Садитесь в мой кар, я — за руль, повезу вас по магазинам, а потом и на Богородчаны махнем. Надоело мне уже церкви старинные да памятники осматривать, а тут живого человека увижу и хорошую пропаганду сделаю для вас за океаном. Если это все правда, что вы мне сказали, если Тымиш Чепига жив и на воле, то я, вернувшись в Штаты, буду на вечах выступать и в прессе. Скажу: «Знаете, люди, кого я видел? Самого Чепигу! Одного из главных бандеровцев. А раз он раскаялся, то дела националистов очень плохи!» А разве не полезно будет для Советской власти, когда такое скажу я, человек из-за кордона?

— У вас своя машина тут?

— И своя и не своя,— ответил Оксиюк.— Арендованная! В Афинах взял я у одной фирмы машину. Ведь уже тридцать лет за рулем. Удобнее, чем в этих «бусах» со всей компанией трястись. Так как? Поедем?

— Отчего ж!— оживился Кучма.— Раз такая оказия — поедем!..

...У заполненного гуляющими прекрасного Стрийского парка вырывается на широкое шоссе синяя «Волга», которую ведет Василь Оксиюк. Рядом с ним, одетый по-походному — в сером пыльнике, Дмитро Кучма. Позади, на сиденье, навалены вещи.

— Этого завода тоже не было в ваши времена,— говорит Кучма, показывая на корпуса автобусного завода.

— Многого тогда не было, а самое главное — Советской власти!— шевеля в губах сигаретку, проронил Василь Оксиюк и прибавил газу.

... Гудение синей «Волги» перерастает в громкий гул отступающих по этому же шоссе немецких танков, клейменных черными крестами.

На их быстрое движение ложится надпись:

1944

Танки сворачивают с шоссе в более спокойные проселочные дороги, обдирают твердыми боками в узких местах кору деревьев, мнут кустарники, оставляют следы гусениц на влажной от росы траве.

Идут по лесу танки, заполняя гулом моторов лесные массивы, заглушая птичье пение, распугивая птиц и зверей. Некоторые танки задерживаются. Гитлеровцы выносят из них ящики с амуницией и боеприпасами, передавая часть ненужных им теперь запасов людям, одетым в форму так называемой «Украинской повстанческой армии». Одежда «лесных чертей» отдаленно напоминает ту самую униформу, в которую были одеты «украинские сичевые стрельцы», сражавшиеся на стороне австро-венгерской армии в первую мировую войну...

Шагает по лесной просеке отряд УПА «Прут», которым командует суровый, мрачный бандеровец по кличке «Хмара». Он приказывает отряду остановиться, а сам отзывает в сторону молодого, стройного стрельца Мелетия Гуменюка.

— Так вот, хлопче! Переходи на легальное. На поверхности ты нам нужнее. А когда понадобишься — найдем. Тут документы и пароли. Помни — отныне ты не Гуменюк, а Иван Фарнега...

МНОГО ТАЙН СКРЫВАЕТ ЧЕРНЫЙ ЛЕС...

... Мчится синяя «Волга», заезжает в лес.

На фоне леса возникают заглавные титры будущего фильма, и голос за кадром сообщает зрителю:

...ВБЛИЗИ ГОРОДА ТЕРНОПОЛЯ БЕРЕТ СВОЕ НАЧАЛО БОЛЬШОЙ ЛЕСНОЙ МАССИВ, ИЗДАВНА НАЗЫВАЕМЫЙ ЧЕРНЫМ ЛЕСОМ. НАЧИНАЯСЬ В ПОДОЛИИ, ОН ЗАВОРАЧИВАЕТ ПОД ЛЬВОВ, СПУСКАЕТСЯ К СТАНИСЛАВУ И, ПЕРЕСЕКАЯ КАРПАТЫ, КОНЧАЕТСЯ ГДЕ-ТО В ЧЕХОСЛОВАКИИ...

ЗНАЯ О НЕПРОХОДИМОСТИ МНОГИХ МЕСТ ЧЕРНОГО ЛЕСА, ГИТЛЕРОВСКИЕ ОККУПАНТЫ, ПОКИДАЯ ЛЕТОМ 1944 ГОДА УКРАИНУ, ОСТАВИЛИ ЗДЕСЬ НЕ ТОЛЬКО СКЛАДЫ ОРУЖИЯ И ПРОДОВОЛЬСТВИЯ, НО И ХОРОШО ЗАМАСКИРОВАННУЮ «ПЯТУЮ КОЛОННУ».

(Продолжаются кадры немецкого отступления, и видно, как немецкие военные инженеры помогают бандеровцам сооружать подземные бункеры.)

И ЕЩЕ В ТО ВРЕМЯ, КОГДА СОВЕТСКАЯ АРМИЯ РВАЛАСЬ НА ЗАПАД, ЧТОБЫ ПОБЕДНО ЗАКОНЧИТЬ ВОЙНУ И ПОДНЯТЬ КРАСНОЕ ЗНАМЯ НАД БЕРЛИНОМ, ЗДЕСЬ, В ЕЕ ТЫЛАХ, НАШИМ ЧЕКИСТАМ И ВСЕМ СОВЕТСКИМ ЛЮДЯМ ПРИШЛОСЬ ВЕСТИ ЖЕСТОКУЮ И САМООТВЕРЖЕННУЮ, УМНУЮ И БЕССТРАШНУЮ БОРЬБУ С ОСТАВЛЕННОЙ АГЕНТУРОЙ ВРАГА... ОБ ЭТОЙ БОРЬБЕ И РАССКАЗЫВАЕТ НАСТОЯЩИЙ ФИЛЬМ...

КУДА ИСЧЕЗЛА РЕЧКА?

Карпатская глухомань. Под горой Грегит стремительно течет вниз, срываясь временами со скользких валунов, узенькая горная речушка. Ее каменистые крутые берега поросли пихтами, елями, высокими серостволыми буками.

Едва удерживаясь на крутых склонах, постукивая топориками-молоточками по камням, обследуют породу два нагруженных рюкзаками молодых инженера-геолога — Гнат Березняк и Юрий Почаевец. Вот они остановились на небольшой площадочке, отдышались. Почаевец, утирая пот со лба, сказал:

— Ну и глухомань! Куда нас только черти не заносят! И подумать только: читал я где-то, еще до нашей эры посылал сюда Александр Македонский своих людей, чтобы ему горный воск добывали!

— На кой леший ему тогда горный воск был нужен? — удивился Березняк, постукивая по крутому камню, с которого они только что спустились.

— Оси колесниц смазывать! Лучше всякого дегтя! — сказал Почаевец, в свою очередь обследуя откос горы.

Они спускаются еще ниже, и отставший от товарища Березняк громко крикнул, чтобы заглушить течение речки:

— Юрка, как ты думаешь, понравится Тоне комната?

— Отчего ж! — закричал Почаевец, и горное эхо звонко повторило его ответ. — Хорошая гуцульская хатка. И хозяйка славная.

— Что за невидаль? — сказал Березняк, останавливаясь и пристально глядя вниз. — Куда же речка пропала?

И впрямь: речушка ушла куда-то под землю. Добрых шагов сто до поворота русло речушки совершенно сухо, лишь голые, обкатанные когда-то водой круглые булыжники синеют под весенним карпатским солнцем.

Смотрит вниз озадаченный не менее Березняка Юра Почаевец и говорит:

— А ведь там, Генка, вверху, мы форель видели. Как же прорвались туда ее мальки? Посуху или еще во времена Александра Македонского?

Оба сбегают вниз, на зазвеневшие под их подошвами сухие, но скользкие голыши и начинают медленно простукивать молоточками дно речушки. Гулко, очень гулко стучат по булыжникам молоточки геологов...

... Так добираются они до поворота, и снова открывается им течение речушки, но дальше вода ее уже мутная, и видно, как, вырываясь откуда-то из-под земли, на поверхность всплывает свежая картофельная шелуха...

— Что за чертовщина!— воскликнул Березняк.— Никак, черти под землей картошку варят?..

В это время неподалеку от геологов, на склоне, словно подкошенная какой-то таинственной силой, падает молодая ель. Под ее корнями обнажается влажная крышка потайного люка. Оттуда высовывается голова бандеровца в шапке с черным козырьком. Он пристально следит за тем, что делают геологи, потом дает знать в бункер своим, и оттуда, из-под земли, быстро выбираются на поверхность «боевики»*, имеющие в целях конспирации клички: «Смок», «Джура», «Мономах» и «Стреляный». Соблюдая все правила предосторожности, подползают они к геологам, и шумящая речушка, что вырывается из-под земли, заглушает их приближение.

Почаевец выломал жердь орешника и пытается засунуть ее туда, откуда вырывается речушка.

Быстрый и опытный рывок «боевиков».

Они валят застигнутых врасплох геологов на землю, вяжут их и затыкают кляпами рты.

— Очи завяжи, «Джура»!— крикнул «боевик» «Смок» невысокому рыжеволосому бандеровцу.— И смотри, чтобы не переговаривались.

ПОД ЗЕМЛЕЙ

Обшитый досками двухкомнатный подземный бункер вырыт у самой горной речки. Ее течение перехвачено цементной трубой с колодезным выходом в бункер и используется одновременно как источник снабжения чистой проточной водой и как естественная канализация

В командирском бункере — полки с книгами. Поодаль, на самодельном столике,— радиоприемник, работающий от аккумуляторов. В углу — маленькая печатная машинка «лилипутка», или, по-бандеровски, «гутенберговка». Подле стола — пирамида с оружием. Здесь автоматы, винтовки, немецкий «фауст-патрон». А рядом — ящики с гранатами и патронами. Словом, хитро оборудован подземный вражеский центр.

Его хозяин, руководитель краевого СБ — бандеровской службы безопасности— «Хмара» (его мы уже видели во время немецкого отступления, когда он напутствовал уходящего на легальное положение своего боевика «Фарнегу»), сидит за чисто накрытым столом. Он в военной бандеровской форме.

Лазутчики подтаскивают к столу пойманных геологов и развязывают им глаза. Те жмурятся от яркого света карбидной лампы, ударившего им сразу в глаза. Березняк утирает кровь, капающую изо рта.

* «Боевиками» националисты демагогически называли участников банд.

По-видимому, старший среди «боевиков», «Стреляный» почтительно козыряет «Хмаре» двумя пальцами и, протягивая ему документы, докладывает:

— Говорят, геологи, а какого-то лешего в воду лезли?

«Хмара» посмотрел колючим, ничего хорошего не обещающим взглядом на Березняка, все еще вытирающего кровь, и спросил:

— Шпионили? Кто послал?

— Мы...— хотел было объяснить Почаевец, но «Хмара» оборвал его:

— Молчи, не тебя спрашиваю! А ну, уберите одного!

Бандеровцы уволакивают Почаевца в соседний отсек, захлопывают дверь.

— Говори!— требует «Хмара».

— Мы озокерит ищем,— сказал Березняк.— Горный воск.

— Озокерит?— удивился «Хмара».— А где он тут есть, озокерит?

— Как — где? — не менее удивился Березняк.— Озокерит залегает по всему Прикарпатью...

— От холера, из молодых да ранний!— протянул «Хмара», посматривая на «боевиков».— Вынюхал уже тайну земли нашей!

— Какая же это тайна?— стараясь быть спокойным, сказал Березняк.— Об этом даже у Ивана Франко написано.

— У Ивана Франко?— покосился на Березняка бандитский вожак.— А ты что, наших писателей читаешь?

— Что же здесь удивительного?

— Осмотри-ка их ранцы, «Джура»!— приказал «Хмара» рыжему бандиту, а сам принялся разглядывать документы геологов.

«Джура» с грохотом вывалил на дощатый пол бункера содержимое вещевых мешков. Вместе с образцами породы на пол падают манерка для воды и разные инструменты. «Джура» тщательно осматривает каждый предмет, а осколки раздробленной породы раскладывает на краю стола.

— С этим вместе учились? Где?— внезапно спросил «Хмара».

— В Московском геологоразведочном,— ответил Березняк.

— Где помещается институт?

— В самом центре Москвы. Около Кремля.

— А ты можешь начертить схемы расположения института?

— Отчего же,— спокойно сказал Березняк.— Если дадите бумаги...

«Хмара» подсовывает геологу лист бумаги и карандаш, и тот привычными движениями начинает чертить, попутно объясняя:

— Это — стена Кремля, здесь — Манеж, вот угол улицы Герцена и Моховой, а тут, ближе, наш институт, вот я его заштриховываю...

— Будет,— остановил «Хмара» и, принимая бумагу, спросил:

— Тот, второй, твой дружок... коммунист?

Трудно сейчас Березняку! Разве ведомо ему, как поведет себя на отдельном, индивидуальном допросе Юрка Почаевец, смелый, решительный, всегда идущий напролом парень, отвергающий всякую ложь?! Березняк медленно тянет:

— Мы были с ним на разных факультетах... По-моему...

— Что — по-твоему? Коммунист или нет?

— Был коммунист, а теперь нет. Исключили.

— Как — исключили? За что?

— Он — контуженный. Ну, и пил много. Напился и побил милиционера. Вымели из партии. Только он это скрывает. Неприятно ему...

«Хмара» показывает «Джуре» на запасной выход из бункера, противоположный тому, в который увели Почаевца.

— Уведи и смотри в оба!..

Когда Березняка уводят, «Хмара» решительно направляется к двери, распахивает ее и кричит в глубину подземного убежища:

— А ну, давайте сюда другого!

Приводят Почаевца. Сначала «Хмара» спокоен:

— Ты откуда родом?

— Из Лубен.

— А почему ты Почаевец? Откуда такая фамилия на Полтавщине?

— Мои родные из Тернопольщины. Из местечка Почаев. Когда на Почаев в первую мировую наступали австрийцы, то родных эвакуировали на Полтавщину. Там я и родился.

— Допустим,— согласился «Хмара».— Какой же райотдел МГБ послал вас в Карпаты наши бункера искать?

— Причем здесь МГБ?— удивился Почаевец.— Мы геологи и ищем озокерит.

— Геологи, говоришь? А учились где?

— В Москве.

Тогда «Хмара» достает план, начерченный Березняком, и показывает.

— Тут — Кремль, а тут — Манеж. Сколько километров отсюда до вашего института?

Понимая хитрость бандита, Почаевец, улыбаясь, говорит:

— Причем здесь «километры»? Вот он, наш институт!— И карандаш уткнулся в заштрихованный квадрат.

— А может, здесь?— И «Хмара» воткнул карандаш в угловой дом.

— Нет, здесь университет.

— Называй дома налево и черти.

— Тут — американское посольство...

— Американское?— живо заинтересовался бандитский вожак.

— Да, американское посольство. А рядом с ним — гостиница «Националь», вот, на углу, ее кафе...

— С какого года ты в партии?

— С тысяча девятьсот сорок третьего!

— А за что тебя вышвырнули из партии? Исключили — за что?

— Никто меня не исключал!— запальчиво отрезал Почаевец.

— Напарник твой, Березняк, коммунист или комсомолец?

— Это вас не касается. Вы что, судья или прокурор? Кто вам дал право меня допрашивать?

— Гляди, хлопцы, еще огрызается!— сказал «Хмара», вновь пристально разглядывая Почаевца.— Ишь, горячий какой!.. Ну ничего, мы смелых любим, даже врагов, а ваша работа, быть может, полезна будет для «самостийной Украины», если вы этот самый озокерит найдете.

С этими словами «Хмара» поднялся и подошел к шкафчику. Он распахнул его дверцы, достал оттуда краюху хлеба домашнего изготовления, пласт ржавого сала,

посыпанного солью, сулею самогона, два стакана. Разместив все это на столе, усаживается и предлагает сесть с другой стороны геологу.

— Только, вижу я, вас, таких идейных, большевики что-то слабенько кормят. Все ваши манатки обыскали — куска хлеба нет. А вы небось голодны, да и знаю я, что мастак ты по этой части.— «Хмара» кивнул на сулею. Уверенным хозяйским жестом он наливает в оба стакана самогон. Бандиты ревниво следят за его движениями.

— Ну, будьмо!— милостиво пододвигая геологу стакан самогона, говорит «Хмара».— Выпьем за то, чтобы дети дома не журились, чтобы дождались они нашего господства на этой земле.

И вдруг Почаевец не выдерживает. Его прорвало. Белея, он резко отодвигает стакан и говорит:

— Я с бандитами водки не пью!

— Ах ты паскуда!— преображается «Хмара» и наотмашь, через стол, изо всей силы бьет Почаевца увесистым кулаком по лицу.

Геолог падает навзничь, зацепив сулею, и она со звоном разлетается на острых образцах породы.

— В запасной бункер его!— командует «Хмара».— Воды не давать! И чтоб с тем не разговаривали, а то головы вам поотрываю...

ЖЕНИХ ИСЧЕЗ

Ночь. Звенит оконное стекло в маленьком прикарпатском городке Яремче. Его окружают настороженные, темные горы, шумит водопад на быстром Пруте, тревожно перекликаются собаки.

Рука стучит в перекрестье оконной рамы. Звенят стекла от этих настойчивых ударов...

У окна девушка с чемоданчиком. Боязливо озирается. Ей холодно и страшно здесь одной, на окраине городка, в такую позднюю пору.

Наконец распахивается окно, и старческий голос спрашивает:

— Шо вам потрибно?

— Скажите, Катерина Боечко здесь живет?

— Ну, я Катерина, а что вам?

— Для меня у вас наши ребята комнату сняли. Я Тоня Маштакова. Из Москвы.

— Погодите, сейчас отворю...

... Тоня вошла из темноты на ощупь и остановилась посреди комнаты. Наблюдает, как старушка в домотканой рубахе зажигает керосиновую лампу. Когда разгорающийся свет ее постепенно озаряет всю бревенчатую избу гуцульской архитектуры, мы видим перед собой миловидную светловолосую девушку с припухшими губами.

— А где же ребята? Юра с Генкой? Обещали встретить,— сказала растерянно Тоня.

— Нет их дома. Как ушли еще в субботу в Карпаты, так и не приходили,— говорит старушка.

— Как—не приходили?!— воскликнула Тоня.— Я же им телеграмму послала...

— Вот она, телеграмма-то ваша. Только не читали они ее...

ЗАГОРУЙКО ДЕЙСТВУЕТ

Уже проснулся городок, но горы еще затянуты утренним дымом туманов, и шумный водопад под скалами, где закипает вода быстрого Прута, тоже все еще покрыт белой пеленой. Аукаются паровозы на станции, где разгружают лес, спущенный по узкоколейке с гор. Под линией железной дороги проходит только что вернувшийся с боевой операции отряд «ястребков»*. Одетые разношерстно хлопцы с винтовками и автоматами идут в грязных сапогах, их небритые, но еще очень молодые лица возбуждены, запевала затягивает песню, и весь отряд, ведомый лейтенантом МГБ Паначевным, запевает:

Бандерівські ботокуди,
Що ви наробили?
Комсомольця молодого
Безневинно вбили.
Буйний вітер ваші кості
Погані розвіє,
А забути комсомольця
Ніхто не посміє!..**

Задержалась на тротуаре Тоня Маштакова в наброшенном на плечи гуцульском полушубке, который дала ей взаймы Катерина Боечко. Печально прислушивается она к песне, рожденной событиями тех тревожных лет, пропустила отряд и пошла дальше, огибая лужи, затянутые корочками тонкого льда. Остановилась Тоня у здания с надписью: «Районный отдел Министерства государственной безопасности УССР». Помедлив, толкает входную дверь.

...Она беседует в кабинете с начальником районного отдела МГБ майором Загоруйко. Этот смуглый, чернявый, чуть горбоносый человек с глазами цвета крепкого чая внимательно слушает Тоню, потом, возвращая ей паспорт, спрашивает:

— Никаких записок они вам не оставили?

— Решительно! Сказали только хозяйке, что к моему приезду обязательно вернутся.

Загоруйко нажал кнопочку звонка на столе. В комнату быстро вошла его секретарь — молодая девушка в гимнастерке, но без погон, с волосами, заплетенными коронкой.

— Соедините меня, Лида, с начальником Карпатской геологоразведочной экспедиции Кутаревым. Только побыстрее.

Лида ушла, а Загоруйко задумчиво спросил, постукивая пальцами по столу:

— И говорите, обещали встретить на станции?

— А как же. Вот письмо Гната!— сказала Тоня и, вынув письмо жениха, протянула его майору.

Майор раскрыл письмо, в эту минуту зазвонил телефон. Загоруйко снял трубку и, оживляясь, спросил:

---

* «Ястребками», или «истребками», назывались в послевоенные годы в западных областях Украины бойцы-добровольцы истребительных батальонов, которые вели борьбу с бандами, оставленными гитлеровцами в советском тылу. Ядро истребительных батальонов составляли комсомольцы, уроженцы тех областей, где создавались батальоны.

** «Что же вы наделали, бандеровские звери? Комсомольца молодого без вины убили. Буйный ветер ваши кости поганые развеет, позабыть же комсомольца никто не посмеет!..»

Примечание авторов. Эта песня, сочиненная восемнадцатилетним поэтом Мыколой Максисом на Волыни, широко распространилась в послевоенные годы в западных областях Украины. Ее пели «ястребки» в добровольных народных отрядах, ведущих борьбу с бандеровцами. Автор песни был зверски убит подле ворот родного дома бандитами Турчина.

— Товарищ Кутарев?.. Майор Загоруйко из МГБ. Вы посылали в Карпаты ваших геологов Березняка и Почаевца?.. Посылали. В какой район?..

Слушает внимательно Загоруйко, а рука его записывает населенные пункты, географические названия.

— И гора Острая?.. Какое задание?.. Озокерит... И карта района? Геологическая карта?.. Так. А масштаб?.. Один к двумстам тысячам?.. На какой срок вы их посылали?.. Во вторник должны были вернуться? Сегодня пятница — их в Яремче нет... Как — нет? Очень просто, нет! — Загоруйко снова нажал кнопочку звонка.— Минуточку...

Вбежала Лида.

— Паначевного!

— Он только что с операции, товарищ майор!— жалостливо сказала секретарь.

— Неважно, разбудите!— бросил майор и, снова прижимая ухо к трубке, продолжает:— А вы, товарищ Кутарев, когда посылаете сюда людей, то хотя бы предупреждайте. Надо же понимать положение...

И только положил трубку Загоруйко, вбегает тот самый лейтенант, который вел «ястребков» по улицам городка, когда Тоня Маштакова шла в райотдел. Одна щека у него выбрита, с другой наскоро стерто мыло.

— Простите, товарищ начальник!— показывая на несовершенство своего туалета, извиняется Паначевный.

— Ладно, Паначевный, церемонии потом,— прерывает лейтенанта Загоруйко и, выходя из-за стола, подводит его к карте.— Пропали наши инженеры Почаевец и Березняк. Вот куда они двинулись...

Напряженное, полное внимания лицо Тони. Она смотрит на карту и слышит, как Загоруйко объясняет:

— Пошли на северо-запад... Пасечная, Манявский скит... Вот Липовица... Здесь гора Малый Сехлес... Здесь — Острая...

— Острая? — воскликнул Паначевный.— Здесь же в последний раз видели «Хмару»...

— Об этом потом... Разыскивайте по домам и на производстве своих хлопцев. Трудно, но ничего не поделаешь. Вторую оперативно-розыскную группу поведет Солоненко. А я тем временем свяжусь со Станиславом и ориентирую Перегинск и Рожнятин... Скорее... Добреетесь после.

В том виде, в каком он был, вбегает Паначевный в казарму, где отдыхает дежурный взвод «ястребков». Кое-кто уже разделся и засыпает на койке после утомительного блуждания по горам, другие прихлебывают чай из фаянсовых кружек, третьи бреются.

— Созывайте всех в казармы!— кричит Паначевный.— Тревога!

Разбегаются связные дежурного взвода по улицам Яремче.

...Один из них забегает в продовольственный магазин. Выстроилась очередь у прилавка.

Связной кричит продавщице:

— Заведующий где?

— В подсобке сахар принимает!

— Зовите его сюда!

Появился заведующий в белом фартуке.

— Давай, Мыкола, быстро в батальон!— крикнул связной. Снимает поспешно фартук заведующий, убегает за связным.

...К паровозу, стоящему под парами, подбежал другой связной.

Выглянул через окошечко усатый машинист.

— Букшованный тут? —спросил связной.

— Уголь в топке шурует,— сказал машинист,— до Станислава едем.

— Придется вам, дядько, одному паровоз везти,— сказал связной. — Спешное дело. Вызывают Букшованного.

На звук его голоса показался паренек — помощник паровозного машиниста с лицом, измазанным угольной пылью.

— Кидай лом — и в батальон, Букшованный!— крикнул связной.— Автомат тебя ждет...

... Слесарный цех ремесленного училища. Один из «ястребков» — высокий парень, которого мы видели в строю на улице,— обучает вихрастого хлопчика в черной форменной косоворотке, как правильно держать зубило и рубить лишний слой железа.

К нему подбегает еще один связной, трогает за плечо в тот самый момент, когда инструктор замахнулся молотком.

— Паначевный вызывает! Скорее!

... Другой связной рвет на себя дверь банного отделения и пытается отыскать среди моющихся в облаках пара людей нужного ему человека. Увидел его и закричал с порога:

— Кончай базар, Зеноне! В батальон.

Схватил Зенон шайку с водой, ополоснул себя, подбегает к шкафику с одеждой.

... У маслобойного пресса «ястребок» в брезентовом фартуке давит масло. Подбегает к нему связной, которого мы уже видели в магазине, и кричит:

— Скорее, Панас, в батальон!

Продолжает беседовать с Тоней майор Загоруйко.

— Ваш жених откуда родом?

— Из Волочиска. А Почаевец — полтавчанин. Его родители — старые члены партии...

— Вы сказали, что в 1947 году они окончили геологоразведочный институт. Таким образом, в армии им служить не удалось?

— Как же, служили!— воскликнула Тоня.— С третьего курса, когда немцы под Москвой были, добровольцами ушли. Их только в Вене демобилизовали.

— Березняк говорит по-украински?

— Разумеется... И песни украинские поет прекрасно!..

Устремив на Загоруйко большие, полные отчаяния, наполняющиеся слезами глаза, Тоня спросила дрожащим голосом:

— Скажите... а «Хмара» — это очень страшно?— И, не выдержав, зарыдала, залилась слезами.

КОЛЫБА В ОВРАГЕ

Идет проческа того самого северо-западного района Черного леса, где работали геологи. Во главе оперативно-розыскной группы, состоящей из «ястребков», чекистов, колхозников, лесорубов, работников районного центра,— лейтенант Паначевный.

Рассредоточившись, народные добровольцы бредут по оврагам, пересекают поточки, взбираются по их крутым и обрывистым берегам, внимательно заглядывают под корневища огромных буков и осматривают расщелины скал.

Недавно очнувшиеся от зимней спячки, уродливые, черные с оранжевыми пятнами саламандры, услышав шум шагов, поспешно уползают в тень на своих раскоряченных лапах.

Один из «ястребков» находит под кустом орешника тщательно засунутую туда пачку от сигарет и передает ее Паначевному. Лейтенант осторожно разворачивает ее и тихо говорит:

— «Верховина». И сухая. А ведь вчера шел дождь?

Еще пристальней изучается сейчас каждый след, всякий обломанный кустик. Кто-то нашел на траве яичную шелуху. Движения прочесывающих лес стали еще медленнее. На краю оврага мелькнул силуэт часового из бандитской охраны.

— Туда! Быстрее!— крикнул Паначевный.

Бандит дает очередь из автомата и катится на дно оврага, где чернеет пастушья колыба — островерхий шалаш, сложенный из молодых деревьев.

— Облава!— закричал бандит спящему в колыбе на соломе бородатому человеку в стеганой телогрейке; а сам побежал, петляя, по дну оврага.

Защелкали выстрелы.

— По ногам! Только по ногам!— предупреждает лейтенант, подбегая к колыбе.

Оттуда вылетает граната. Падает Паначевный. Граната рвется, и осколки ее ранят одного из «ястребков». Паначевный вскакивает и вместе с двумя «ястребками» забегает в колыбу.

Бородатый бандит пытается стрелять, но у него заело автомат. Он хочет сорвать с пояса вторую гранату.

Паначевный и два «ястребка» сбивают бандита с ног.

Пойманный бандит по кличке «Ивасюта» сидит уже в следственной камере, а парикмахер, орудуя ножницами, срезает с его подбородка клочья рыжеватых, сбившихся волос. По мере того как очищается от волос лицо «Ивасюты», расхаживающий по камере майор Загоруйко все пристальнее приглядывается к нему. Наконец, он радостно восклицает:

— О, кого я бачу? Какая неожиданная встреча! Оказывается, вы не только «Ивасюта», но и руководитель группы связи «Карпаты — Запад» «Вильшаный»? А я-то думаю, что за новая птица «Ивасюта» объявилась в наших краях! Для чего этот новый маскарад?

— Для конспирации,— хмуро буркнул бандит.

Допрос задержанного. Лида отстукивает на машинке протокол допроса, а «Ивасюта», он же «Вильшаный», хмуро говорит:

— О тех геологах я ничего не знаю. Верьте мне... Возможно, другие хлопцы их поймали?

— Ну, добре,— бросил Загоруйко,— а что вы делали в колыбе?

— У нас рядом — пункт встречи.

— С кем?

— Курьеров с закордона ждем...

Присутствующий на допросе полковник Прудько, не скрывая удивления, переспросил:

— Из-за границы?

— Да с закордону...

— Где пункт встречи?— уточняет Загоруйко.

— Южнее села Пасечное, на склоне хребта. Там, где придорожный крест.

— В какое время?— спрашивает Прудько.

— Пятого, седьмого и десятого мая. От двадцати до двадцати четырех часов по московскому времени.

— Ну, а если курьеры в это время не придут? Что-нибудь им помешает?— спросил майор.

— Там, неподалеку, западнее креста, метрах в двенадцати, в дупле старого бука, разбитого молнией, есть «мертвый» пункт *. Под листьями лежит жестяная коробочка от зубного порошка. Они положат туда «грипс»**, как и где с ними связаться,— довольно вяло рассказывает «Ивасюта».

— Это обусловленный с ними «мертвый» пункт?— заинтересовался полковник.

— О нем знает закордонный «провод» ***.

— Слушайте, «Вильшаный», вы ведь однажды уходили с вашей бандой за пределы СССР?

— Когда-то было!— сказал, уныло махнув рукой, бывший бородач.

— А все-таки?— настаивает Прудько.

— В мае тысяча девятьсот сорок пятого года мы пошли через границу с отрядом «Прута» в Польшу, а потом побывали в Чехословакии и в Закарпатье.

— Каковы были цели рейда?— выясняет Прудько.

— Ну... население тех стран свою новую власть начало строить. По образцу Советов... Закордонный «провод» приказал мешать им. Ну а кроме того, надо было заставить украинское население в Польше сидеть на месте и не переезжать в СССР. Если бы украинцы из Польши уехали — мы тогда остались бы без базы...

— Как это — заставить?— спросил майор.

— Ну... запугать,— бросил «Вильшаный»,— говорили: кто только двинется на восток — убьем.

— Получается так: Советская Армия шла на запад освобождать народы тех стран, а вы несли смерть? — спросил полковник.

— Выходит... так.

— Когда оттуда вернулись? Точно!— спросил Загоруйко.

— Отряд «Прута» двинулся из Польши в октябре тысяча девятьсот сорок пятого года. За две недели прошли Закарпатье, а в Черный лес вернулись в ноябре.

— Отчего же так мало в Закарпатье задержались?—поинтересовался полковник.— Украинская же земля?

---

* «Мертвый», или контактный, пункт — одно из средств бандитской связи.

** «Грипс» — тайнопись.

*** «Провод» — руководство бандитской организации, «проводник» — руководитель, вожак.

— Жарко было... Горело под ногами,— криво улыбаясь, признается «Ивасюта» — «Вильшаный».— Против нас поднялся народ, ну, потом войска. В закарпатских селах появились группы самообороны. Ни днем, ни ночью не давали нам покоя...

— Выходит, не очень любят вас закарпатцы?— спросил майор.

— Где там! Они больше до Советского Союзу липнут, а про «самостийну» и слушать не хотят. Такие консерваторы!

— Гляди, и такое словечко знаешь!— засмеялся полковник.

— А чего ж не знать?— обиделся «Ивасюта».— Я же на втором курсе семинарии во Львове был.

— Почему не окончили? Вместо креста да за автомат?— спросил Загоруйко.

— Когда запахло войной с Советами, митрополит Шептицкий нас к националистам послал. Благословил и сказал: «Идите, богословы, туда, в тех отрядах тайных, что должны помогать немцам, вы будете нужнее...»

— Значит, из того рейда в Черный лес вы без пополнения вернулись?— спросил полковник.

— Какое там пополнение!— с горечью признался «Ивасюта».— Туда пошло триста сорок, а вернулось сто восемьдесят... Правда, командир УПА «Запад» «Гром» похвалил нас: «Ну и шуму наделали, хлопцы! Настоящие орлы!»

— А то, что в шуме этом погибло почти полтораста молодых хлопцев,— это вашего «Грома» не волновало?— спросил майор.

— Не-е,— протянул «Ивасюта»,— он твердый человек... А многим из нас уже тогда ясно стало, что дело наше — хана! С дубиной против солнца.

— «Хмара» тоже вернулся из того рейда вместе с вами в Черный лес?— спросил Прудько.

— Да. Он командовал сотней.

— И с той поры «Хмара» здесь?— быстро спросил майор.

— А кто его знает, может, здесь, а может, там бродит, как Марко Проклятый!

— Говорите яснее,— потребовал полковник.— Пока вас спрашивали о другом — отвечали точно, а как зашла речь о «Хмаре» — начали вилять. С той осени вы не видели «Хмару»?

— Нет, не видел. Слышал краем уха от «Гомина», что у него особое задание.

— Как же все-таки так, «Ивасюта»,— настаивает полковник,— вы руководитель такого важного узла связи «Карпаты — Запад», вам поручают встретить курьеров из Мюнхена, и вдруг вы не знаете, где ваш старый дружок?.. Где бункер «Хмары», ну?

— Лучше не крутите,— добавил майор в тон полковнику.

— Я не кручу... «Хмара» — осторожный. Как лис. В мае прошлого года я пришел на пункт связи около хутора Доужинец. Там меня ждали «боевики» «Хмары» из его личной охраны — «Стреляный», «Реброруб» и «Смок». Они сказали, что «Хмара» поручил подготовить мою встречу с ним. Подождали день у Доужинца, потом они отвели меня на запасный пункт связи за селом Манява...

— Манява?— уточнил майор.

— Да, за Манявой... У трех пихт... Но «Хмара» не пришел. Или заподозрил что неладное, или не смог прийти — не знаю. Возвращаемся мы снова с его «боевиками». Ждем его в шалаше пастуха день, сидим второй, третий, тут приходят связные от «Гомина» и ведут к нему на совещание. А «Хмара» так и не появился....

— Где проходило совещание?— спросил майор.

— В районе урочища Плоска, за Надворной,— сказал «Ивасюта», и Прудько с майором многозначительно переглянулись при этих словах.

— Сейчас эта линия связи с «Гомином» действует?— спросил Загоруйко.

— Так «Гомина» же убили «ястребки» под Богородчанами, когда он шел на связь с эмиссаром «Комаром», прибывшим от американцев! Вы что, не знаете?— с удивлением воскликнул «Ивасюта».

— Ну а все-таки, где же бункер «Хмары»?— настаивает майор.

— Бог его знает,— махнул рукой бандит.

— Мы не бога сейчас спрашиваем, а вас!— бросил Прудько.— Ваше хваленое подполье теперь составляет лишь небольшие остатки уголовных банд. Это — гитлеровские последыши. Большой опасности для нашей страны они не представляют. Все равно, как верно вы сказали, что дубиной замахиваться на солнце. На что же вы надеялись?

— Как — на что?— удивился «Ивасюта» — «Вильшаный».— На войну...

РАЗГОВОР В БУНКЕРЕ

В запасном бункере краевого руководителя СБ «Хмары» «боевики» «Смок», «Джура», «Мономах» и «Стреляный», которым «Хмара» поручил охранять захваченных геологов, режутся в подкидного дурака. Этот бункер попроще командирского. Отсюда есть только один выход — через главное помещение, где обычно производятся допросы. На полу в углу лежит связанный Березняк. Свет керосиновой лампы падает на его избитое, окровавленное и как будто сонное лицо.

Бледные после долгой зимы, проведенной под землей, бандиты бросают на стол карты ленивыми, расслабленными движениями.

— Эх, и дал я маху тогда, когда «Хмара» проводил работу по «Олегам»,— сказал рыжеволосый охранник «Джура».— Надо было согласиться...

— По каким «Олегам»?— спросил сидящий поодаль от играющих молодой конопатый бандит «Орест».

«Джура» полупрезрительно искоса глянул на него и процедил:

— Не знаешь, что такое «Олеги»? Да, положим, ты только через год к нам пришел. «Олеги», друже,— это те, кого «провод» из-под земли переводит на легальное положение. Дал тогда «Хмара» тем хлопцам, что согласились легализоваться, гроши, документы крепкие, и поразъехались они кто куда. Был у нас такой «боевик» «Буйный», начитанный тип, из восьмого класса гимназии, так тот, пока мы отсиживались по бункерам, ухитрился уже институт окончить. Я слышал, где-то инженером на Дону или в Донбассе работает.

— Много хлопцев тогда ушло!— подбрасывая шестерки, проронил «Стреляный».— Я бы тоже ушел, если бы не то, что из Армии Красной смылся.

— Побоялся Берлин брать?— пошутил «Мономах».

— И ничего не побоялся. А зачем? Настанет время — Киев возьмем. Это — дело!

— Для чего же «Хмара» отпустил сразу столько хлопцев?— наивно спросил «Орест».— А кто за наше дело будет драться?

— Кто тебе сказал, что они насовсем отпущены?— косясь на новичка, заметил «Стреляный».— Они, брат, к нашему делу крепкой ниткой пришиты. Живут себе по разным городам и селам под чужими фамилиями, вынюхивают все, что надо, а

когда нужно будет, «Хмара» ту ниточку и дернет. У него, брат, в бутылке, что в тайнике хранится, все их фамилии и адреса переписаны, все их «псевдо», даже фотокарточки некоторых есть...

— Вот этого я малость не понимаю,—сказал, выбрасывая с облегчением последнюю карту, «Мономах».— Как можно такую важную тайну и в земле хранить? Найдет какой-нибудь пацан эту бутылочку, снесет ее чекистам и — хана: всех наших «Олегов» переловят, как куропаток...

— Не переловят!— сказал «Стреляный».— Попробуй, подойди к этому тайнику— заминирован он! Один «Хмара» знает как.

Чуть полураскрыв один глаз, внимательно слушает разговор бандитов Березняк.

— Тише, ты, конспиратор!— цыкнул на «Стреляного» «Смок» и кивнул в сторону, где лежит геолог.

— А что?— возразил «Стреляный».— Все равно.— И он сделал руками крест. Тень креста — неминуемая судьба геолога — упала на стол, засыпанный замусоленными картами.

— ... Эх, скоро зазеленеет все вокруг,— стараясь замять разговор, протянул «Мономах»,— пошлют нас отсюда за продуктами, а я заскочу к своей Маричке в Богородчаны на теплые ножки...

— Пока ты до тех ножек доберешься — морду солнцем покрась,— буркнул «Стреляный»,— а то белый, как известь. Любой «ястребок» догадается, где зимовал.

— А прикажет «Хмара» этого караулить,— кивнул в сторону геолога «Джура», подтрунивая над «Мономахом»,— останешься тут, и кто-нибудь другой вместо тебя к Маричке залетит.

Видимо, задетый за живое этим намеком, «Мономах» встал, заглянул в угол, дал знак — он, мол, спит — и протянул:

— И чего возятся с ними? Давно бы пора туда, откуда начинается хвост редиски! Самим жрать нечего.

— «Хмара» хочет выведать от них все, что они знают,— сказал «Джура».— Они, геологи, немало по свету поболтались. Рядом с американским посольством в Москве учились, а ты знаешь, как это важно для нас, когда мы второй год без связи...

— Да, «Хмара» что-то «комбинует»,— согласился «Стреляный».— Меня вчера вызвал, спрашивает: «Сумел бы ты, друже, до Волочиска добраться?..»

Открылось наверху отверстие люка, и по лесенке в бункер спустился один из личных охранников «Хмары», «боевик» по кличке «Реброруб», длиннорукий, курносый детина с автоматом на груди, в немецких ботинках на толстой подошве, до колен зашнурованных телефонным проводом.

«Смок» незаметно смахнул со стола карты. Все вскочили, думая, что за «Ребророрубом» проследует «Хмара», но пришелец махнул рукою, чтобы садились, а сам, проходя в угол, где лежали геологи, толкнул носком ботинка в бок Березняка и закричал:

— А ну, вставай!..

Березняк, пошатываясь, встал. «Реброруб» кивает «Стреляному», чтобы тот шел с ним. «Стреляный» снимает с пирамиды автомат, заряжает его, подвешивает к поясу длинные гранаты и первым поднимается по лесенке. За ним, подталкиваемый снизу кулаками «Реброруба», кое-как цепляясь связанными руками за перекладины, лезет Березняк.

— Ну, от одного квартиранта избавились!— с облегчением сказал «Мономах».

НОЧНЫЕ ГОСТИ

Темны ночи в Карпатах. Внизу туманы застилают долины с узкими реками, и сдвинутые, будто по чьему-то приказу, горы ревниво берегут покой заволоченной белесоватой поволокой длинных, непомерно длинных сел и маленьких городков. В то же самое время, находясь на верховинах, вы можете увидеть над собою ясный свод неба, усеянный звездами, слышать неподалеку блеяние овец в пастушьих отарах, редкие звуки трембиты и мерное журчание поточков.

В одну из таких ночей услышали Карпаты нарастающий гул чужого самолета. Прорвавшись внезапно с погашенными бортовыми огнями на небольшой высоте междугорьем сквозь линию радарных станций, сбросил он таинственный груз и немедленно убрался восвояси...

... Гудит уходящий самолет.

Одна за другой с темного, усеянного звездами неба в том квадрате Черного леса, где был задержан во время прочески массива «Ивасюта»—«Вильшаный», медленно опускаются две фигуры на парашютах.

Ночные гости, столкнувшись с землей, быстро стягивают лямки парашютов, свертывают обмякшие купола и, отойдя в сторону, зарывают их в землю вместе с еще каким-то грузом под заметными отовсюду двумя дубами.

Потом они сворачивают от опушки леса на дорогу, прощаются с таким, казалось бы, уютным и безопасным Черным лесом, и старший годами, высокий, худощавый и нескладный, с асимметричным лицом, роняет:

— Ось, видишь, Дмитро... Там, дальше, дорога на Ворохту. Я ее узнаю. Спускались однажды здесь. А там, налево, тот крест. Пошли тихонечко...

Они долго идут по пыльной, еще не тронутой росой, битой дороге. Прикарпатское село встречается на их пути. Они, крадучись, воровато, проходят задворками села и слышат веселый девичий смех. Окраинная хата ярко освещена. Из ее маленьких окон вырывается свет нескольких керосиновых ламп. То ли свадьба там, то ли крестины, а быть может, попросту вечеринка. Во всяком случае, по какому-то сигналу, данному изнутри хаты, утихают все голоса, и кто-то затягивает:

Де ти бродишь, моя доле?
Не докличусь я тебе...

Остановились в тени, под стеной, два ночных гостя и не могут, как бы ни звали их сердца, приобщиться к веселью, царящему в простой окраинной гуцульской хате. Нельзя, никак нельзя им войти туда, потому что воры они на украинской земле, а не желанные ее гости.

— Смотри, по-нашему поют!— прошептал младший парашютист по кличке «Выдра».— И смеются как!

— Ладно, ладно, слюну не распускай,— сурово оборвал его высокий, сухопарый парашютист.— Еще не такие песни услышим, как зазвенят у нас в карманах доллары...

Они двигаются дальше, выходят в поле, приближаются к оврагу, где взяли «Ивасюту», и, наконец, на фоне звездного неба возникает вдали перед ними покосившийся черный крест — излюбленное место всех бандеровских явок и «мертвых», контактных пунктов в те послевоенные годы.

Долговязый, по кличке «Дыр», говорит молодому напарнику:

— Я уже бывал на таких встречах и все знаю. Пойду первым. В случае чего— даю голос и падаю, а ты стреляй, не бойся...

Он исчезает в темноте, держа направление на крест и голосом подражая коростелю. Все ближе и ближе крест. Отделяются от него и идут навстречу «Дыру», похлопывая себя по голенищам прутьями, три человека. «Дыр» остановился и приветствует их паролем:

— До Болехова далеко?

Вместо ответа встречные набрасываются на «Дыра», и он успевает только хрипло крикнуть:

— Измена! Стреляй!..

Но тихой остается ночь в Карпатах, и от опушки леса отделяется Дмитро — «Выдра» с поднятыми кверху руками.

«ВЫДРА» СОЗНАЕТСЯ ОХОТНО...

Скромно обставленный кабинет. За небольшим столом, на котором нет ничего, кроме стопки бумаги и остро отточенных карандашей, сидят полковник Прудько, ведущий допрос, прибывший из центра майор Кравчук и задержанный курьер— «Выдра».

Полковник встал и, подойдя к соседнему длинному столу, поднял новенький, вороненый американский автомат. Опытными движениями человека, умеющего владеть оружием любой иностранной системы, Прудько вынул диск и, наводя ствол автомата в потолок, проверил его работу.

Он кладет, не глядя, автомат обратно на стол и, возвратившись к месту допроса, спрашивает:

— Так чего же вы не стреляли, а, Дмитро? Машина в полном порядке. И дружка подвели?

— Какой же он мне дружок?— с горечью сказал Дмитро, держа руки на коленях.— Разные пути у нас.

— Какие же разные? — вмешался Кравчук.— На чужом самолете прилетели, как воры, спустились, с американскими автоматами шли на нас.

— Но я же не стрелял. А мог,— глухо выдавил «Выдра».

— Почему?— осторожно спросил полковник.

— Осточертело мне уже все. Мюнхен, чужие дома, жизнь на подачках. Затянули меня за границу как бы воевать за «самостийну Украину», а стал я у немецкого бауэра свинское дерьмо вывозить...

— Как же это так от свинского дерьма вы за американский автомат взялись?— спросил Кравчук, кивая на оружие, лежащее на столе.

— Ну, я не сразу на обучение пошел. Сперва меня хотели англичане в Малайю завербовать. Завоевывать Украину из английских колоний. А наши хлопцы, что там побывали, сказали: «Не будь дурнем, Дмитро! Если тебя там, в джунглях, партизанская пуля не настигнет, то желтая лихорадка доконает». Ну, я отказался, а тогда руководители наши стали нажимать: «Присягу давал? Давал! Не хочешь дальше за «самостийну» бороться? Гляди, как бы не смели тебя совсем!» А вы себе не представляете, как беспощадно СБ бандеровское за границей с отступниками расправляется. Ходил хлопец по Мюнхену, а на рассвете его труп находят

в подворотне. А немецкая полиция на все глаза закрывает. Это, говорит, варвары, у них свои счеты. Ну вот я и должен был, чтобы шкуру спасти, пойти в разведывательную школу в Баден-Бадене.

— Ну, добре, допустим, что все это верно,— сказал полковник, постукивая пальцами по столу. — Но за границей как вы очутились?

— Вы же сами знаете как,— печально протянул Дмитро.— Вы еще были далеко, за Днепром, а тут, в Галиции, много таких хлопцев, как я, хотели с немцами биться. Наши поповичи, что сроду беды не знали, затащили нас обманом в ту самую «Украинскую повстанческую армию». Вместо того чтобы гитлеровцев бить, мы стояли с винтовками у ноги месяцами, а по ночам крестьян грабили. Немцы с них один налог тянут, а мы — другой, будто бы на «самостийну». А по сути, мы его съедали в бункерах и советских партизан порой уничтожали.

— Это все понятно,— сказал Кравчук,— но вот в Мюнхен какая сила вас затянула?

— Затянула!— с горечью признался Дмитро.— Форсировали вы Днепр и под Бродами хваленой нашей дивизии СС «Галиция» такой разгром задали, что сразу по Дрогобычине эхо прокатилось. Ну, «проводники» стали агитацию вести, чтобы мы на Запад убегали. «А если останетесь, говорили, большевики придут и не будут разбирать, кто где был — всех на телеграфные столбы». Ну, я так перепугался, что взял ноги на плечи и только в Баварии передохнул...

— Выходит, жалеете, что на Запад мотанули?— сказал, улыбаясь, полковник.

— Спрашиваете!— с горечью продолжал Дмитро.— Вот вчера ночью, как услышал в селе песню украинскую, чуть слезами не залился. А ведь те, в Мюнхене, говорили, что большевики почти все украинское население в Сибирь вывезли... Но не в этом дело. Сколько молодых лет загублено!

— Родня у вас есть?— спросил Кравчук.

— Сестры... Братья... Старенькая мать осталась. В Ямном. Возле Яремче. Но все равно я для них пропащий...

— Не любят вас?— спросил Кравчук.

— Не в том дело, — проронил Дмитро.— Когда мы были уже в Баварии и кончилась война, я послушал вожака и подговорил хлопцев, чтобы те написали домой, что собственными глазами видели, как в Польше меня бомба убила. Так с той поры я для своей родни в покойниках числюсь.

— Зачем же вы это сделали?— удивился Кравчук.— Сам себя человек в могилу отправил.

— Во-первых, для того, чтобы Советы до родных не чиплялись, что сын их по Западу бродит. Ну а потом — это «проводник» мне сказал,— чтобы чекисты за мной по свету не гоняли. И фамилию потому мне сменили.

— Как же вас раньше звали?— спросил Кравчук.

— «Выдра» — это псевдо. А по-настоящему я пишусь — Дмитро Михайлович Кучма. Так и крестили меня в Ямном.

— Значит, нам представилась возможность беседовать с живым покойником?— пошутил полковник Прудько.

— Да разве я один такой живой покойник?— с горечью сознался Кучма.— Много таких «покойников» бродит на Западе. Одни боятся, другие отчаялись и катятся вниз, а третьи ищут брода, как бы на родину вернуться, но все равно широкая река

отделяет их теперь от родной земли. Сколько слез матери выплакали по ночам, сколько ночей недоспали, все ожидая — а не застучит ли каким чудом сын ночью в знакомое окошечко?

— По скольку же долларов платят вам за эти материнские слезы? — спросил Прудько.

— А разве есть на свете валюта, которой можно было бы навсегда погасить в сердце честного человека тоску по родной земле, по той хатке, где родился, где впервые узнал материнскую ласку?— дрогнувшим голосом сказал Дмитро и отвернулся, чтобы скрыть слезу.

— Ну, добре, Дмитро,— сказал полковник, нажимая кнопку звонка.— Пока — закончим. Мы с вами еще поговорим подробнее. И не раз.

Появился в дверях конвоир. Неловкими шагами, кланяясь и оглядываясь, Дмитро Кучма уходит.

— Да, любопытный случай,— промолвил полковник.— Если все то, что он сказал, правда, то здесь, я чувствую, наклевывается очень интересная комбинация. Хотя вы знаете, Николай Романович, мне почему-то кажется, что особой психологической загадки в его судьбе нет.— И, резко меняя интонацию, Прудько спросил:— Скажите, вы читали Достоевского?

— Ну, как сказать... не все,— замялся майор.

— А «Братьев Карамазовых»?

— Извините, не успел,— откровенно сознался Кравчук.— До всех книг не доберешься.

— Читать нужно всегда. При любых условиях, даже выкраивая полчаса в день,— горячо сказал полковник.— Иной раз в самых неожиданных книгах, казалось бы, далеких от современности, вы можете обнаружить мысли, близкие нашим раздумьям. Вот, к примеру....

Быстрыми шагами Прудько подошел к книжному шкафу и снял с полки потрепанный томик с закладками. Он раскрыл страницу на месте одной закладки и пояснил:

— В романе «Братья Карамазовы» есть такой герой, кстати, тезка нашего подследственного, некто Дмитрий Карамазов. В общем симпатичный парень. Ему по ложному обвинению в убийстве отца закатили двадцать лет каторги. Близкие предлагают ему бежать в Америку, а он им отвечает. Слушайте внимательно, Николай Романович: «...если я и убегу, даже с деньгами и паспортом и даже в Америку, то меня еще ободряет та мысль, что не на радость убегу, не на счастье, а воистину на другую каторгу, не хуже, быть может, этой! Не хуже, Алексей (это он брату говорит, младшему, Алеше), воистину говорю, не хуже! Я эту Америку, черт ее дери, уже теперь ненавижу. Пусть Груша (это девушка, любимая его), — пусть Груша будет со мной, но посмотри на нее: ну, американка ль она? Она русская, вся до косточки русская, она по матери родной земле затоскует, и я буду видеть каждый час, что это она для меня тоскует, для меня такой крест взяла, а чем она виновата? А то разве вынесу тамошних смердов, хоть они, может быть, все до одного лучше меня? Ненавижу я эту Америку уже теперь! И хоть будь они там все до единого машинисты необъятные какие, али что — черт с ними, не мои они люди, не моей души! Россию люблю, Алексей...»

Захлопнув книжку, полковник положил ее в шкаф, а Кравчук сказал:

— Не в бровь, а в глаз. Как будто бы сегодня написано!

— И чуть-чуть похоже на этого нашего с вами «Карамазова»,— согласился полковник.

— Насколько я понимаю, для начала комбинации надо брать «газик» и ехать в Ямное, где живут родители нашего «покойника»?— спросил Кравчук, поглядывая с улыбкой на Прудько.

— Вы, Николай Романович, угадываете мои мысли,— сказал полковник.— Только переоденьтесь. И все очень конспиративно. На месте сориентируетесь, что и как. Относительно «Дыра» запросили?

— Сегодня. Шифровкой.

— Он по-прежнему крутит?

— Ни мычит, ни телится. То шельма меченая!— сказал Кравчук, прощаясь с полковником.

ПЛОХО ПОЧАЕВЦУ...

Маленькая уединенная полянка над скалистым обрывом поросла буками, не успевшими еще выбросить молодую листву. Но отовсюду из-под палого, прошлогоднего листа пробиваются подснежники и другие первые цветы весны. Где-то внизу, петляя под обрывом, в каменном русле шумит горная речонка.

Охранники «Хмары» — долговязый «Реброруб» и «Стреляный» — ведут Почаевца по весеннему лесу. Хмурясь, тоскливо посмотрел геолог на утреннее солнце.

Его подводят к буковому пню, заменяющему стул, на котором у походного столика сидит «Хмара». Поодаль — личная охрана «Хмары».

— ... Слушай, ты!— резко бросает «Хмара».— Со мной шутки плохи. Последний раз тебя спрашиваю: что вы нашли в прошлом году на Алтае?

Почаевец смотрит в упор на бандитского вожака и спокойно отвечает:

— Гонобобель.

— Гонобобель?— заинтересовался «Хмара».— А что это такое?

— Ягода такая. Иногда ее называют голубикой. Растет преимущественно в северных лесах...

Лишь сейчас дошел до «Хмары» язвительный смысл ответа геолога.

«Хмара» вскочил и закричал:

— Ах ты сатана!— и сделал условный знак своим «боевикам».

Те подскакивают к Почаевцу и привычным движением набрасывают ему на шею «удавку»—специальное изобретение бандеровцев, чтобы бесшумно лишить человека жизни.

Почаевца прислоняют к высокому буку, а «Смок», отложив протокол, поплевав на свои сухие ладони, подходит к геологу и начинает постепенно закручивать «удавку».

... Полное предсмертной муки, багровеющее лицо Почаевца. Он тщетно пытается поймать воздух посиневшими губами.

«Хмара» подошел к «Смоку» и стал рядом.

— Что? Приятно? — глядя геологу в глаза, издевается «Хмара».— Так вот, тихонечко, постепенно весь тот советский дух из тебя и выйдет...

Теряя сознание, Почаевец падает. Один из бандитов приподымает его и оплескивает лицо геолога водой из манерки.

— Скажешь теперь?— наклоняясь над Почаевцем, закричал «Хмара».

Очнувшийся Почаевец кивнул в знак согласия головой.

«Боевики» освобождают «удавку», поднимают геолога. Почаевец несколько раз жадно глотает воздух, а потом из последних сил плюет «Хмаре» в лицо.

Разъяренный «Хмара» отскочил, утирается кожаным рукавом куртки и дает знак «боевикам», чтобы те прикончили геолога.

КАК ЖЕ ЭТО ПОНИМАТЬ!

Сопровождаемый «боевиками», уже выполнившими его приказ, не остывший от ярости, «Хмара» тяжело опускается по скрипучей лестнице в свой запасной бункер. Бандеровцы, бывшие здесь, почтительно вскакивают.

— А ну, давайте сюда того, другого!— крикнул «Хмара», усаживаясь на табуретку.

«Смок» — неизменный его секретарь — раскрыл папку с протоколами допроса.

Бандиты подтаскивают Березняка к столу и усаживают.

— Так где вы были после Алтая?

— Я же вам сказал: в Армении!— спокойно отвечает «Хмаре» геолог.

Заметно удивленный его спокойным ответом и видимым желанием вести откровенный разговор, «Хмара» спрашивает:

— Что же вы искали в Армении?

— Золото!

— Золото?— недоверчиво переспросил «проводник».— Разве на Кавказе золото есть? Его же Советы в Сибири добывают...

— О том, что Армения богата золотом, известно со времен далекой древности,— сказал Березняк.— Еще у Плутарха написано об этом...

— У Плутарха?— буркнул для солидности «Хмара», хотя очень сомнительно, слышал ли когда-нибудь бандитский вожак о греческом философе.— А в каких местах вы его искали?

— Возле турецкой границы, на северо-запад от Еревана...

— И нашли?— спросил «Хмара».

— Мы-то нет, другие ищут, мы нашли иные вещи.

— А если мы тебе дадим карту, ты сможешь начертить, где там залегает золото?

— Как же я это сделаю, если у меня руки связаны?

— Для такого дела развяжем!— сказал «проводник» и дал знак бандитам.

НЕЖДАННЫЙ ГОСТЬ

В квартире, где живут родные Березняка, в маленьком городе Волочиске, мать геолога беседует со «Стреляным», одетым в полувоенную форму. Он прихлебывает чай с вареньем, закусывает хлебом с маслом и говорит:

— Ай, ай, ай! Такая неприятность приключилась с вашим сыном. А я-то думал, застану его дома, раздавим пол-литра, друзей фронтовых вспомним... те трудные годы...

— Если вы хотите выпить, у меня есть настоечка на листьях черной смородины,— предлагает старушка неожиданному гостю. Ведь он очень желанный для нее, фронтовой друг сына, и не чует еще материнское сердце, кто заполз к ней в дом.

— Не, это к слову пришлось,— отказывается «Стреляный».— Но я убежден, что тут какое-то недоразумение. Объявится ваш Гнат... А может, его в командировку послали какую дальнюю?

— И матери не написать об этом?— с грустью сказала старушка.

— Он же геолог,— заметил «Стреляный».— У геологов иной раз бывают тайные командировки, о которых никто не должен знать. Он до этого бывал небось в таких?

Но мать Березняка не успевает ответить на этот вопрос. В комнату вбегает Тоня Маштакова, показывает квитанцию и говорит:

— Ну, Клавдия Александровна! Отправила. С обратным уведомлением. Самому генеральному прокурору! Если уж это не поможет, тогда я не знаю, есть ли у нас порядок.

— Познакомься, Тонечка, это приятель Генки по фронту. В Вене они вместе служили.

— Очень приятно,— сказала Тоня, пожимая руку бандита.— А я — невеста Генки.

«Стреляный», видимо, опешил и протянул:

— Невеста? А он мне не говорил, что у него есть невеста. Вот скрытный!..

— Как же мог он вам сказать?— думая о другом, что мучает ее каждую минуту, сказала Тоня.— Вы когда с ним в Вене служили?

— В сорок шестом... Осенью. Тогда...

— В сорок шестом?— скрывая недоумение и меняясь в лице, переспросила Тоня.— Простите, а вы тоже... танкист?

— Ну да, но только я был радистом при ихних танках.

С большим трудом пересиливая подступающее волнение, стараясь не выдать своих подозрений, Тоня на ходу придумывает ответ:

— Да-да, как же, я помню... Генка рассказывал мне, что у него был большой приятель радист. Может, это вы были?

— То, наверное, был Нечипорук,— теряясь, роняет «Стреляный» и прихлебывает чай.

— Вы посидите, мамо, с гостем, а я до аптеки сбегаю, за лекарством,— сказала Тоня.

— А я тоже пойду,— поспешно вставая, сказал «Стреляный».

— Да вы сидите,— бросает Тоня, порываясь уйти одна.— Ближайший поезд около полуночи.

— Но у меня еще дела... до поезда.

— Ну, я на минутку.. Подождите. Еще поговорим.

— Не, я з вами,— говорит бандит.— Простите. Думал, Гнат дома.— И гость быстро схватил свой чемоданчик.

... Идут они улицами Волочиска, и у каждого своя дума, хотя никто ее не выдает. Заподозрив неладное, Тоня мучительно ждет, чтобы попался им навстречу кто-либо из знакомых, а еще лучше — милиционер. Но пустынны улицы Волочиска.

Мчится им навстречу грузовичок. Место рядом с шофером в кабине пустое. «Стреляный» поднимает руку. Стопорит грузовичок.

— Опаздываю, подбрось, друже!— крикнул «Стреляный», и, махнув Тоне рукой, с силой захлопнул дверцу кабины. Бросается к машине Тоня Маштакова, но шофер уже дал газ, и облако пыли, будто маленький смерч, закружилось позади машины.

— Кури, друг!— предлагает «Стреляный» шоферу и привычным движением подносит ему ко рту сигарету. Не выпуская баранки из рук, шофер ловит пересохшими губами сигарету, а «Стреляный» чиркает спичкой, подносит ее водителю, и тот втягивает зыбкий огонек в подаренную ему бандитом сигарету.

Растерянная Тоня долго смотрит вслед уходящей машине.

РОДОСЛОВНАЯ «ДЫРА»

Майор Загоруйко быстрыми шагами вошел в кабинет полковника Прудько с расшифрованной телеграммой в руках.

— Быстро ответили,— сказал он.

— Что именно?— спросил Прудько.

— На наш запрос относительно «Дыра». Вот, послушайте: «Фигурант «Дыр», запасные организационные клички «Покрака» и «Кудыяр», тысяча девятьсот восемнадцатого года рождения, сын владельца колбасной в Саноке, Григорий Ломага, служил в немецкой полиции в Балигроде, после изгнания немцев ушел в банду и, являясь старым членом Организации украинских националистов, принимал участие в курьерской службе, связывающей зарубежных бандитов с районами Советской Украины. Служил в сотне бандитского вожака «Гриня» как раз в то самое время, когда ее боевики по дороге на Балигрод, возле речки Яблонка, убили из засады участника штурма Зимнего, легендарного героя гражданской войны в Испании и генерала польской армии Кароля Сверчевского — Вальтера. После этого с остатками сотни «Гриня» и вместе со «Свентокшижской бригадой» польских фашистов прорывался через Елению Гуру на запад, к американцам...»

— Веселенькая биография!— сказал полковник Прудько и, обращаясь к сидящему на диванчике майору Кравчуку, спросил шутливо:— Ну как, Николай Романович, не передумали? Вам хочется быть «сыном владельца колбасной из Санока»?

— Товарищ полковник, кем я уже не был на своем веку! — сказал Кравчук.

Полковник нажал кнопочку звонка и вызвал дежурного.

— Немедленно свяжитесь с областной библиотекой. Все, что у них есть по городу Санок,— сюда. И план его. И путеводители.— Обращаясь к Кравчуку, сказал:— Вы должны, дорогой Николай Романович, назубок знать город вашего детства. И это очень хорошо, что «Дыр» из Санока! Было бы беспокойнее, если бы он родился в наших краях.

КУЧМА РАССКАЗЫВАЕТ О «ХМАРЕ»

В следственной камере майор Кравчук и полковник Прудько допрашивают «Выдру» — Кучму. Окно камеры взято в решетки, и солнечные лучи разделили сосновый стол на клетки.

— Что на словах велел передать «Профессор» «Хмаре»?— спросил полковник.

— Пусть не зарывается,— сказал Дмитро.— Вот «Резун» даже на районные центры нападал, ну и что с того? Советская власть как стояла, так и стоит, а того «Резуна» в одной из операций убили.

Полковник Прудько и Кравчук переглянулись. Кому, как не им, принимавшим участие в ликвидации одной из самых опасных шаек, бродивших по Черному лесу, банды «Резуна», знать об этом.

— Хорошо,— согласился полковник.— Значит, нападения прекратить, а чем же заниматься?

— Создать затишье между вами и националистами. Пусть люди думают, что украинские националисты вдребезги разбиты.

— Сидеть тихо и ничего не делать?— уточняет Кравчук.

— Нет, зачем?— возразил Дмитро.— Любыми способами пробиваться на восток.

— Для чего?— спросил полковник.

— А вы думаете, нашим «проводникам» там, на эмиграции, американцы даром деньги платят?— рассуждает Дмитро.— Они с них за эти доллары разные сведения о Советском Союзе требуют.

— Где же они их достанут, «проводники», сидя там, в Мюнхене?— спросил Кравчук.

— Так здесь их надо собирать,— говорит Дмитро,— и на Украине, и за ее пределами. Где только придется.

— Какие именно сведения?— уточняет полковник.

— Ну... Факты разные... о заводах военных, об аэродромах, где батареи стоят, а где мосты строят. Линии высоковольтных передач. Радарные станции. Это я к примеру...

— Значит, «провод» передает эту информацию американцам?— спросил Кравчук.

— Всем, кто деньги платит. Но это уже большая тайна. Если там об этом в голос заговорить, их служба безопасности петлю накинет. На словах все они «рыцари идеи» и бескорыстно борются за «самостийну Украину»,— сказал Дмитро и улыбнулся.

— А на деле собираются строить «самостийну» на американские доллары?— спросил полковник.

— Не только,— признался Дмитро.— Пан Аденауэр подсыпает немного марок на это дело, ну а потом здесь, в крае, у нас есть фонды.

— Здесь?— И полковник показал на землю.

— Так!— согласился Дмитро.— Слышал разговор между хлопцами, что кроме важных документов «Хмара» в своих руках большую «казну» держит. Ему одному известна тайна, где та «казна» закопана. За этой «казной» кто-то из закордонного «провода» сюда выбирается.

Полковник Прудько спросил:

— С чего же образовали эту «казну»?

— Ну, деньги бумажные есть... доллары, также монетами, бриллианты... золото...

— Разве на Украине добывают золото? — удивился Кравчук.

— Так то еврейское золото,— признался Дмитро.— Еще со времен оккупации. Наши ж хлопцы принимали участие в разных «акциях», когда гитлеровцы евреев тут повсюду уничтожали. Ну, им и перепало того золота тоже.

— Награбленного, кровью облитого? — сказал полковник.

— Ну, так,— неохотно признался Дмитро.— Я при том не был...

Расхаживая по комнате, полковник сказал:

— Выходит, если подытожить все, что вы сказали, то получается: обновленная идея создания «самостийной» основана на американских долларах, атомной бомбе и на золоте, что ваши хлопцы отобрали перед смертью у мирных, ни в чем не повинных людей?

— Ну, если взвесить все... то можно прийти к такому выводу,— согласился Дмитро.— Правда, они об этом не говорят. «Мы рассчитываем только на собственные силы», говорят.

— Старая песня!— сказал Кравчук.— Это мы слышали от них в прошлую войну. Рассчитывали «на собственные силы», а Гитлеру ноги лизали, как только могли. Выгодно, хотя и неприятно...

— Словом — чудная идея,— сказал полковник.— Чистая и непорочная, как слеза девы Марии! Недаром ее так Ватикан и униаты поддерживают.

— Так то обман, все эти их «идеи»,— сказал Кучма, махнув рукой.— Как только там, за границей, перестанут верить, что здесь, на Украине, еще существует подполье, наши «проводники» окажутся без штанов на голом льду. Кто же их поддерживать станет? Ну а хлопцы помоложе, я думаю, рано или поздно, смогут брод сюда, на родину, найти...

Полковник Прудько посмотрел на Кучму испытующим взглядом и, осторожно доставая из папки папиросную бумагу, спросил:

— Это нашли в кармане вашей куртки. Что это такое?

Дмитро Кучма взял записку.

— Это же время и место встречи с тем самым «Ивасютой» около села Пасечное, где вы нас взяли. Вот, смотрите: «И-а, 5-5, 7-5, 10-5». «И-а» значит «Ивасюта», «5-5»— пятого мая и так далее.

— А приписка «почта поздно»?— поинтересовался Кравчук.

— Это значит, что за почтой они придут на пункт встречи после полуночи.

— Если бы встреча в мае под тем крестом не состоялась, куда бы вы тогда пошли?— спросил полковник.

— Недалеко, в дупле старого бука, есть «мертвый» пункт. Я могу показать.

— Тот «мертвый» пункт мы знаем,— улыбнулся Кравчук.— Ну, а если бы он не сработал? Если бы молния еще раз тот бук разбила?

— Тогда — «Паранька», — сказал Дмитро.

— О «Параньке» мы еще поговорим,— остановил Кучму полковник. — Скажите сейчас, почему такая же самая записка была найдена в поясе «Дыра»?

— Случись — меня убили или мы бы растерялись при спуске на парашютах, он должен был пойти на встречу один. Он или я.

— Понятно,— сказал полковник и, доставая из папки еще одну бумагу, спросил:— Это образец шифра? Да? Ваша рука? Что означает первая строка?

— Это писал я сам,— разглядывая записку, поясняет Кучма.— В первой строке сказано: «Ключ: 5555+дата без года (02.05)»— это означает ключ шифра, который представляет обусловленную между мною и закордонным «проводом» любую цифру, в данном случае «5555». К ней я добавляю...

— Шифруете советской украинской азбукой?— перебил Прудько.

— Да, там в конце записки сказано...

— Хорошо,— сказал полковник.— Николай Романович, он расскажет все подробно на допросе. А сейчас, Дмитро, на досуге расшифруйте вот эту записку. Вот вам азбука.

Полковник протягивает ему книжку и вынутую из кармана записку, остальные бумаги складывает в папку, а тем временем Кравчук выглядывает за дверь камеры. Конвоир, стоявший за дверью, появляется в камере.

— Отведите! — приказал полковник.

Когда за подследственным захлопнулась дверь, полковник сказал:

— Любопытные новости!

Он подходит к географической карте и, обводя пальцем западные склоны Карпат, где проходит Черный лес, говорит майору Кравчуку:

— Становится понятно, почему «Хмара» все эти годы базируется только в этом районе. Ему очень доверяет закордонный «провод»! Смотрите: ни одного рейда в стороны. Вот только здесь гуляют его бандиты. Как собака на привязи, оставленная хозяином, «Хмара» все эти годы вертится вокруг этого места!

НОВЫЕ СОВЕТЫ «БОЛЬШОГО ШЕФА»

В одном из домов Мюнхена, того самого города, где в начале 20-х годов нынешнего века объединял нацистов Адольф Гитлер, на Банковой улице, девять, собралось заседание так называемого руководства ОУН— Организации украинских националистов. Несколько недоучившихся поповичей и кулацких сынков то и дело поглядывают в сторону сидящего поодаль, за отдельным столиком, хорошо одетого мужчины в сером костюме. Это и есть «Большой шеф», которого так долго ожидали в зарубежном центре ОУН на Банковой кандидаты в украинские Наполеоны.

— Первое слово мы предоставим нашему гостю,— председательствующий вопросительно посмотрел на «Большого шефа»,— мистеру...

— Скажем, мистеру Патрику Феймонвиллю,— откладывая в сторону сигару и с шумом наливая себе содовой воды из сифона, сказал мужчина в сером, поднимаясь.

— Слово имеет представитель комитета по координации мистер Патрик Феймонвилль.

— Господа! Я человек деловой и потому буду говорить кратко. Даже беглый обзор всех тех пропагандистских материалов, которые вы издаете при нашей помощи, вызывает чувство глубокого разочарования. С одной стороны, вы нам твердите, что народ Украины поддерживает вас и сочувствует вашему движению. С другой стороны, вы постоянно сообщаете о больших жертвах, которые несете там. Ваши издания пестрят некрологами. Сплошное похоронное бюро. За последние годы вы потеряли самые лучшие военные кадры. Их готовили еще австрийцы, потом гитлеровская Германия,— и все сошло в могилу. А ведь они очень могли бы нам пригодиться, когда мы начнем войну с Советами. Хотя бы для партизанских отрядов. Одно из двух: либо народ действительно поддерживает вас — и тогда вы ни при каких обстоятельствах не смогли бы понести таких жертв,— либо...

— Эти чекисты...— перебил Феймонвилля чернявый член центрального «провода».

Высокий гость недовольно покосился в сторону помешавшего ему человека, но, сохраняя достоинство, заметил:

— Я уже вышел из того возраста, когда верят сказкам о «всемогущих чекистах». Если бы народ не поддерживал чекистов, они не смогли бы действовать в безвоздушной атмосфере. И тогда ваше движение не было бы обезглавлено. Да, да, обезглавлено! Я предпочитаю говорить горькую правду, чем слушать сладкую ложь. Со мной вместе говорят наши налогоплательщики, у которых мы забираем сотни тысяч долларов, чтобы помогать вам.

— Вы не очень верно информированы о положении в крае, мистер Феймонвилль,— заметил коренастый вожак националистов, известный под кличкой «Профессор».

— Я лучше информирован, чем вы думаете!— отпарировал это замечание «Большой шеф».— Внимательное изучение советской печати приводит нас к мысли о том, что Советское правительство ведет народ западных областей Украины к сплошной коллективизации. А ведь весь-то украинский национализм, как доказал ваш известный деятель Винниченко, и зародился главным образом на Западной Украине.

— Наш галицкий крестьянин в колхоз не пойдет!— горячо воскликнул чернявый.

— Прошу мне не мешать! — уже более жестко заметил Феймонвилль. — Время покажет — пойдет или не пойдет. Во всяком случае, над вами нависает очень серьезная угроза. Если пока ваши, как вы их называете, «повстанцы» могут силой принудить крестьянина-единоличника дать им... ну, скажем, кусок бекона или, как его, эту кашу из маиса...

— Кулеш! — услужливо подсказал чернявый.

— Да, кулеш, но все это немедленно кончится, как только возникнут колхозы. Люди, которые будут работать сообща, станут сообща защищать от вас свое добро. Перспектива очень печальная... И нам не хотелось бы впредь ставить на дохлого коня.

— Господин Патрик,— подобострастно заявляет председатель,— мы недавно послали в край двух наших испытанных курьеров. Если тот маршрут, по которому они пройдут, окажется проверенным, то туда немедленно отправится наш друг «Профессор».— И он с уважением посмотрел на сидящего поодаль «Профессора».

— Курьеры, «Профессор»,— это ваше внутреннее дело,— сказал «Большой шеф». — Меня интересует главное. Прежде всего прекратите свары между собой здесь. Вы ссоритесь, как торговки на черном рынке. Мы имеем сведения, что у вас есть партии, насчитывающие три человека: мужа, жену и сына. Стыдно, господа! Вы задираетесь с другими лидерами, которых мы поддерживаем. Вот, например, мистер Александр Керенский. Ну, зачем вы постоянно нападаете на господина Керенского? Как-никак он последний премьер великой России, известная личность. Мы его поддерживаем...

— Он — за «единую и неделимую» и против самостийной Украины,— мрачно заметил чернявый.

— Но, господи, какое это имеет значение? Господин Керенский стар, он скоро умрет, но остается главная опасность — Советский Союз, против которого надо сплачивать все наши силы. Надо всеми силами расшатывать и размывать то, что большевики создали после войны,— их Варшавский договор и все такое прочее... Советский Союз — страшная сила, пока его народы вместе. Но стоит их разъединить, поссорить — у коммунизма будет вырвано жало. Что же, «самостийная Украина»? Это неплохой лозунг. Оторвать Украину от России — это первая серьезная ампутация. Потому мы вас финансируем. Помните: расшатывать, ссорить, но не ссориться между собой...

Приоткрылась дверь, и охраняющий совещание националист сказал почтительно:

— Господина Феймонвилля к телефону...

— Прошу прощения! Экскьюз ми,— сказал «Большой шеф» и широкими шагами вышел из комнаты.

ПРИСЯГА

В бункере «Хмары» решается судьба геолога Березняка. Беседуя с ним, «Хмара» говорит:

— Стоит подбросить в МГБ хоть один протокол твоего допроса — если не «вышка» грозит тебе, то, во всяком случае, каторга.

Березняк грустно ответил:

— Я это прекрасно понимаю.

— Ты выдал их военные тайны, а это не прощается.

Кивает, соглашаясь с «проводником», геолог.

— Ты жив, а Почаевца уже нет. И это не оправдает тебя никогда! — рассуждает «Хмара».

Изо всех сил Березняк пытается казаться спокойным.

— Итак, твоя карьера у большевиков, мягко выражаясь, замарана навсегда. С нами же ты не пропадешь. Сейчас только слепец может сомневаться в победе Америки. И я советую тебе подумать...

— Я уже думал... и решил,— говорит Березняк.

— Но помни: если только попробуешь обмануть — пощады не жди! Один раз ты уже пытался обмануть меня, сказав, что Почаевец был исключен из партии. Попытаешься обмануть вторично — крышка. Не только ты, но и все твои близкие исчезнут с лица земли...

— Я это знаю... и не боюсь...

— Зажигай свечи, «Реброруб»!— приказал «Хмара».

«Боевик» «Реброруб» с подчеркнутой торжественностью прикрепляет на краю стола две свечи, зажигает их, тушит карбидную лампу и отходит в сторону. «Хмара» снимает со стены икону и ставит ее на средине стола.

Легкий сквознячок чуть колеблет длинные огоньки свечей, и они бросают тревожный отсвет на строгое лицо «Хмары», его ассистента и свидетеля «Реброруба» и на полное решимости лицо приводимого к присяге Гната Березняка.

Стоя перед иконой, косо поставленной на столе, держа кверху поднятую правую руку с тремя растопыренными пальцами, Березняк глухо говорит:

— Присягаю перед господом богом всемогущим, что все то, что видел и слышал здесь, останется в тайне. Присягаю, что не буду приносить вреда «самостийной Украине», а если нарушу эту присягу — пусть меня жестоко покарает бог как на этом свете, так и на том свете!.. Так помоги же мне, боже, аминь!..

ЦВЕТЫ НА МОГИЛЕ

Вся в лужах от недавнего дождя проселочная дорога вырывается из прохлады урочищ Черного леса на одну из его опушек, и весело звучат здесь в тихий предзакатный час птичьи голоса.

В той же самой униформе, в какой мы видели в момент ареста «Дыра», шагает сейчас рядом с Дмитро Кучмой не кто иной, как майор государственной безопасности Николай Кравчук. Не только его внешность, прическа, одежда, но даже и походка отдаленно напоминают черты «Дыра», а черный американский автомат подчеркивает это сходство.

— Если вы «Параньку» случайно не закрыли — все будет в порядке! — сказал Дмитро Кучма.

Трудно ему держать себя на равных с майором, который еще совсем недавно допрашивал его в тюрьме, а сейчас пустился с ним вдвоем в этот трудный, полный опасностей маршрут, который любую минуту может оказаться смертельным.

— «Параньна» — это настоящее имя или псевдоним?

— Псевдо. Как ее на самом деле зовут, я не знаю. «Хмара» знает,— сказал Дмитро.

Показалось вдали запущенное сельское кладбище. Дмитро проверил азимут по компасу и сказал:

— Кажется, это. Пошли!

Их встречают покосившиеся кресты с убогими венками, заросшие травой и крапивой могильные бугорки, дешевенькие униатские мадонны из побеленного песчаника. Над кустами поднимаются две высокие пихты.

— Это там,— еще увереннее сказал Дмитро и пошел к пихтам.

Он идет все быстрее, продираясь сквозь заросли бузины к высоким деревьям. Под двумя пихтами — каменный крест, и на могилке под ним рассыпаны цветы. Дмитро Кучма достает блокнот и, сверяя надпись на кресте с записью в блокноте, облегченно говорит:

— Все сходится. Смотрите,— и показывает блокнот Кравчуку.

На кресте надпись: «Павло Задерега. 1902 года рождения. Преставился 11 июля 1943 года. Упокой, господи, душу раба твоего».

— Эта самая могила. Видите, цветы положены сегодня, как было условлено... «Паранька» здесь.

В просвете между деревьями, за лесной дорогой, возникает опрятная белая хата с деревянным крылечком, стоящая на отшибе села. На плетне висит куртка с вывороченными наизнанку рукавами.

— Это второй знак: рукава наружу подкладкой,— шепнул Дмитро.

...Темнеет. Кучма осторожно приближается к занавешенному второму окну, где уже зажгли огонек, пытается заглянуть туда и потом поднимается на крыльцо. Там он долго шаркает ногами.

Держа наготове автомат, Кравчук издали следит за его движениями. Дмитро шаркает подошвами сапог о постеленную на крыльце дорожку, как бы вытирая грязь.

Открывается дверь. На пороге — миловидная сельская учительница «Паранька». Темные волосы «Параньки» заплетены коронкой.

— А что вы здесь делаете, дядько? — спросила учительница.

— Та видите, панночка, утомился с дороги и хотел у вас попросить воды напиться! — отвечает условленным паролем Дмитро.

— В лесу столько колодцев было,— улыбается «Паранька».

— Кто знает, какая нечисть в них плавает? Может, жабы?

— Такой парень, и боится жаб?

— А кому они приятны?—И, заканчивая эту сложную процедуру опознавания, Дмитро протягивает «Параньке» руку.

— Добрый вечер,— тихо отвечает «Паранька».— Давно приехали?

— Я не один.

— А где те?

— Там, возле ручейка...

— Вот этой дорогой идите в лес. Я вас нагоню...

Есть такие места в Черном лесу, где и днем очень страшно и неуютно путнику. Переплелись где-то вверху кроны буков и берестов, сплошь закрывая небо. Ни один луч солнца не проникает в такие места даже в самый светлый день, валуны и скалы всегда здесь влажные, папоротники достигают невиданных размеров, и в сырой этой глухомани даже грибы не растут, лишь длинноногие поганки да синеватые, ядовитые их родственники, называемые «слезами сатаны», выползают кое-где из-под обомшелых пней. В озерках, затянутых тиной, не живет ни одна рыба, разве только длинноногие комары, как на коньках, бегают в разводьях, да уродливые тритоны ползают по дну. Еще неуютнее в таких урочищах ночью, когда все окутано непроницаемой темнотой и сыростью и даже ни одной мерцающей звезды не увидеть снизу.

...Уже долго в одном из таких влажных оврагов Черного леса, у догорающего костра, лежат Кучма и Кравчук. Каждому из них хочется спать, но, боясь пропустить приход тех, за кем пошла «Паранька», оба стараются превозмочь дремоту, и Кравчук, позевывая, говорит:

— Скоро светать станет. Люди в поле выйдут, а их все нет...

— А может, заплуталась в лесу «Паранька»?— сказал Дмитро.— Мне уже и кушать захотелось. Берите сало, друже «Дыр». То добре сало. Заграничное...

— Заграничное... Из Ворохты!— пошутил Кравчук, принимая от своего спутника кусок сала и горбушку хлеба.

— Тише! — шепнул Дмитро.

Запел неподалеку, защелкал на опушке леса соловей. Оба слушают эти далекие и звонкие соловьиные трели, долетающие даже в этот овраг, и Дмитро мечтательно говорит:

— Как поет! Давно уже не слышал нашего соловейка! Тут, на родине, и соловьи поют, как нигде на свете!..

Кравчук ничего не сказал в ответ, хотя полностью был с ним согласен. До того как его взяли на оперативную работу, майор служил на границе. И не одну ночь с наступлением тепла до той поры, пока ячмень завязывал колос, лежа в дозоре либо проверяя посты, наслаждался он в тишине соловьиным пением. И всякий раз звучало оно по-новому, но всегда успокаивая.

...Оборвалось соловьиное пение, где-то хрустнул валежник, приближаются шаги. Оба схватили автоматы и отползают в сторону, в тень догорающего костра.

Издали, подражая крику совы, кто-то подал троекратный сигнал.

Дмитро трижды гулко ударил в ладони, и эхо разнеслось по сырому лесу.

В отблесках догорающего костра появляются «Паранька» в сапогах и стеганой телогрейке и с ней «боевики» «Хмары» — «Джура», «Реброруб» и «Смок». Автоматы у них наготове. Двое останавливаются, а «Смок», подойдя к прибывшим, говорит:

— Слава Украине!

— Героям слава!— отвечает Дмитро.

— Сдавайте оружие, — предлагает «Смок». — Такой порядок. Ну, прошу, пойдем с нами...

ТОНЯ ПРИОТКРЫВАЕТ ЗАВЕСУ

Запыленный автобус «Станислав — Яремче» останавливается около почты, и из него вслед за другими пассажирами выскакивает Тоня Маштакова с чемоданчиком в руках. Не заходя домой, она сразу же бежит в районный отдел МГБ и, пройдя анфиладу комнат, появляется в кабинете Загоруйко.

— Наконец-то! — выходит ей навстречу майор.— А мы думали, не случилось ли чего и с вами?

— Задержали на день в Станиславе. Назначение сюда, в больницу, получала,— запыхавшись, сообщает Тоня и, глядя в лицо начальника райотдела, спрашивает с волнением: — Ничего... Иван Тихонович?

Тот печально отрицательно качает головой.

Стараясь скрыть разочарование, Тоня присела в кресле и, раскрыв на коленях чемоданчик, сказала:

— Я захватила все, что могла найти у себя и у его родных. Вот это — последние письма Гната, а это — его фотографии. Вот ему восемь лет. Здесь он фабзавучник... Они на первом курсе института вместе с Почаевцем. Я отметила их птичками. Вот их батарея перед отправлением на фронт. А здесь они в Вене, у могилы Иоганна Штрауса... Да, кстати, там у нас был очень странный визитер в Волочиске...

— Чем же он странен, ваш визитер? — спросил Загоруйко, нажимая кнопочку звонка. Когда появилась Лида, он попросил:— Дайте-ка нам чаю, Лида...

В кабинете Прудько майор Загоруйко и Прудько разглядывают груду фотографий, разбросанных на столе. Лампа под зеленым абажуром освещает фотографии бандитских лиц в разных ракурсах.

Загоруйко докладывает:

— Эти мы нашли в бутылке, закопанной на огороде, когда ликвидировали банду «Перебийноса». Тоня внимательно рассмотрела все и из них отобрала две эти. Тогда я дал ей все фотографии из архива банды «Резуна». Как вы хорошо знаете, «Резун» уничтожен нами в феврале тысяча девятьсот сорок шестого года. Именно тогда Николай Романович Кравчук, приезжавший на эту операцию, лично поймал, но потом по оплошности часового упустил главаря сотни тяжелых пулеметов «Стреляного». Тоня перебрала фотоархив «Резуна» и опять нашла в нем три фотографии «Стреляного», категорически утверждая, что человек, посетивший позавчера мать Березняка в Волочиске, и вот этот, изображенный на фотографии,— одно и то же лицо...

Полковник взял в руки маленькую фотографию с изображением «Стреляного» в военной форме:

— Польская униформа?

— Когда Гитлер в сентябре тысяча девятьсот тридцать девятого года напал на Польшу, «Стреляный»— Карпинец был призван как капрал запаса в польскую армию, но дезертировал оттуда на второй день войны. В августе тысяча девятьсот сорок четвертого года его, как военнообязанного, мобилизовали в Куровичах в Советскую Армию. Он дошел с нашими войсками до Сандомирского плацдарма и дезертировал оттуда, сразу же перейдя на нелегальное...

Входит пожилой капитан с видом образцового, исполнительного служаки, отлично умеющего вести делопроизводство.

— Вы требовали дело бандита «Стреляного»? — Вошедший протягивает полковнику пухлое дело.

Полковник внимательно листает дело и, особенно долго задержавшись на последних его страницах, спрашивает:

— На каком основании, товарищ капитан, вы отправили это дело в архив?

— При захвате бандита «Шугая»...

— Простите,— полковник останавливает капитана и, обращаясь к Загоруйко, спрашивает:

— Вам их маршрут хорошо известен? Может, удастся предупредить?

— Маршрут известен до «Параньки», а дальше — тьма...

— Продолжайте, товарищ Задорожный,— кивнул Прудько капитану, и тот торопливо, почтительно сказал:

— При захвате «Шугая» мы нашли у него донесение о том, что в боях с нами поблизости хутора Буковец погиб главарь сотни тяжелых пулеметов «Стреляный». Я подшил это донесение к делу, сообщил о нем майору Кравчуку, а дело отправил в архив.

— Когда вы сообщили об этом Кравчуку? — спросил Загоруйко.

— Минуточку. Я сейчас припомню.— И, напрягая память, стоя навытяжку, капитан проговорил:— Ах, да... Майор Кравчук как раз собирался улетать в Киев. Я останавливаю его в коридоре и говорю: «С вас причитается, товарищ майор. Бандит «Стреляный», который однажды улизнул от вас в Черном лесу, убит нашими оперативниками возле Буковца».

— И майор Кравчук поблагодарил вас?— иронизирует Прудько.

— Никак нет!— наивно признается капитан.— Обратно даже: он нахмурился и прошел к «газику», который повез его на аэродром. Видно было — ему неприятно вспоминать оплошность.

— А вы положили дело в архив и ушли спать?

— Никак нет! Я отправился смотреть заграничный фильм «Девушка моей мечты»...

— Вы сами труп «Стреляного» видели? — сдерживая себя, спросил Прудько.

— Никак нет!

— Эх, вы! — бросает полковник в сердцах.— Вы смотрели «Девушку моей мечты», а в это самое время зачисленный вами в покойники бандит «Стреляный», быть может, расстреливал мирных лесорубов, защиту безопасности которых нам поручили партия и государство... Простофиля вы, вот кто! Разве вам не ясно, что бандеровцы нарочно зачисляют своих бандитов в мертвецы, чтобы они ушли из-под нашего наблюдения? Разве вам не говорили, что не всякому документу, найденному в бункере, можно верить? Их зачастую стряпают нарочно, чтобы повести нас по ложному следу.

— Я думал...— промямлил капитан.

— Думать надо самостоятельно. И особенно чекисту,— заметил полковник.— Идите! Мы будем говорить о вас как о коммунисте на партийном бюро. А дело немедленно пустить в работу...

Когда захлопнулась дверь за капитаном Задорожным, полковник в сердцах сказал:

— Чинуша! Мозги закостенели! За его ошибку мы можем заплатить жизнью нашего товарища. А у Николая Романовича — семья, дети... Давайте подумаем, Иван Тихонович, как нам предупредить его?

КУРЬЕРЫ ПРИБЫЛИ

А в это самое время на полянке, расположенной над круто обрывающимися гранитными склонами, к которой примыкает стена редких буковых деревьев Черного леса, «Смок», «Реброруб» и «Джура» подводят с завязанными глазами разоруженных и связанных Кравчука — «Дыра» и Кучму — «Выдру». С большим интересом следит за церемонией встречи курьеров охрана «Хмары». Вдали за охраной мы видим беседующего с «боевиками» новичка Березняка по кличке «Щука», присвоенной ему «проводником».

Бандиты снимают черные повязки с глаз курьеров. Те жмурятся от предвечернего солнца, что, задевая кроны деревьев, медленно опускается на Запад. Зато «Хмаре», сидящему спиной к солнцу, очень удобно разглядывать лица прибывших. Особое внимание его привлек Кучма. Он долго разглядывает Дмитра, а потом говорит:

— Где я мог видеть вас, друже?

В свою очередь, немного осмотревшись и привыкнув к солнечному свету, Кучма, рассмотрев бандитского вожака, с удивлением восклицает:

— Боже ж мой, неужели друже «Гамалия»?

— Был когда-то «Гамалия», а теперь «Хмарой» стал,— сказал «проводник».— А твое псевдо?

— «Выдра»! Я же из Ямного, а вы — из Микуличина. Рядом. Я был в вашей сотне, когда она начала отход на Запад. Вы остались в крае, а мы подались в Баварию. И, помните, вы еще на прощание речь держали перед нашей сотней на лугу, возле той речечки, что под Замчиском течет?

— Было такое!— солидно протянул «Хмара».— И я тебя сейчас хорошо припомнил. Земляки!— И, внимательно посмотрев на «Дыра», спросил: — А вы откуда, тоже со Львовщины?

— Нет, я из Санока,— спокойно ответил Кравчук.

— А родные где?

— За границей. Их поляки отселили.

— Куда?

— В Ольштинское...

— Вместе из Мюнхена?

— Одним самолетом.

В это время охранник «Джура», приблизившись к столику, сказал:

— Докладываю послушно: «боевик» «Стреляный» прибыл с выполнения задания. Ждет вашего приказа.

...Мы видим метрах в ста от стола, за которым «Хмара» принимает курьеров, «Стреляного» в том самом виде, в каком он расстался с Тоней на улице Волочиска.

— Пусть отдыхает,— распорядился «Хмара».— После вечерней молитвы я с ним поговорю. Почта с вами?

— Мы не рискнули сразу нести ее сюда,— доложил «Выдра».— Она в тайнике.

— Тогда так,— приказывает «Хмара»,— помойтесь, покушайте, а когда отдохнете — за почтой. Тайник далеко?

— Верст четырнадцать,— доложил Кравчук.

Отсалютовав «Хмаре», они направляются к охранникам, которые выстраи-

ваются на вечернюю молитву на берегу быстрого потока, что, низвергаясь с гранитной скалы, закипает внизу водопадом.

Сидящие группкой бандиты поют разными голосами принятую ими на вооружение песню легиона украинских сичовых стрельцов австрийской армии:

Машерують добровольці
Через Мезетеребеш *,
Гей, гей, через Мезетеребеш;
Чи то банда, чи то військо,
Ти ніяк не розбереш...

Поодаль горят костры, на которых повара готовят кулеш.

— Бывают же встречи,— стараясь держаться как можно более непринужденно, роняет Кучма, видя, что с ними поравнялись «Смок» и «Реброруб».— Когда в Мюнхене нам говорили про атамана Черного леса, славного «Хмару», разве мог я предположить, что он и мой бывший сотник «Гамалия» — одно и то же лицо?

— А к тому же вы земляки,— заметил Кравчук, радуясь совпадению, но вовсе не подозревая о том, что из-за кустов его очень пристально разглядывает «Стреляный».

— Ну, а как там в Мюнхене? — поинтересовался «Реброруб».— С войной дела как?

— Скоро, скоро загудят орудия!— сказал Дмитро.

— Поскорее бы загудели,— заметил «Смок»,— а то осточертело уже по этим бункерам гнить. Либо воши нас заедят, либо Советы выкурят...

«ПАРАНЬКА» ЗНАКОМИТСЯ С ТОНЕЙ

В районной больнице, куда устроилась работать Тоня Маштакова,— очередь на прием к врачу.

Сидят в коридоре пожилые гуцулки, старики, молодицы с детьми.

Среди посетительниц мы узнаем сельскую учительницу по кличке «Паранька». Она повязана разноцветным платком, лицо ее искажено от боли. «Паранька» держится за живот. Не в силах переносить страдания, она стонет:

— Ой, как мне худо...

Услышал этот стон сидящий рядом с нею пожилой гуцул, разглядел искаженное лицо «Параньки» и сказал:

— Слушайте, люди... Пропустим эту молодицу без очереди. Мучается очень.

«Паранька», едва передвигая ноги, пробирается к двери дежурного врача...

...Кончив осмотр, Тоня Маштакова прикрыла простыней обнаженные ноги и живот «Параньки» и сказала решительно:

— На операцию! Иначе я ни за что не ручаюсь.

— Что со мной, доктор?— подняв на Тоню красивые, с поволокой, глаза, испуганно спросила «Паранька».

— Гнойный аппендицит...

...Операция окончена. Усталая, измученная Тоня, откинув прядь волос, прилипающую к вспотевшему лбу, швыряет в таз окровавленные инструменты, стягивает резиновые перчатки. Санитарки осторожно перекладывают «Параньку» с операционного стола на коляску. И лоб сельской учительницы блестит от пота.

---

* Мезетеребеш — венгерское название закарпатского села Страбычева.

Приходя постепенно в себя, «Паранька» оглядывается, ловит взглядом Тоню и шепчет воспаленными, искусанными губами:

— Спасибо, доктор. Кажется, я кричала?

— После поговорим,— устало говорит Тоня.

ХОРОШО ПОЕТ БЕРЕЗНЯК!

Березняк, обращенный в новую «веру», вместе с другими бандеровцами чистит на поляне оружие. «Хмара» дал ему черный «вальтер», и Березняк усердно протирает ветошью длинный ствол. Группа бандитов, чтобы скрасить монотонное занятие, разными голосами тянет:

Закувала зозуленька та на перелеті,
Присягала дівчинонька та на пистолеті.

Другие поют более быструю, маршевую, еще времен первой мировой войны:

Слава, слава отамане,
О, ти батьку наш!
Ми з тобою на ворога
Підемо всі в раз...

Уловив мелодию, стал подтягивать песню и Березняк.

Заметил это «Реброруб» и сказал одобрительно:

— А ты, хлопче, оказывается, голосистый.

— Чему ты удивляешься?— принимает похвалу геолог.— Я из Подолии, а Подолия наша — певучая, еще с кармелюковских времен, а может, и того раньше...

— Ты, может, пропел бы для нас ту, о Кармелюке? «Из-за Сибири солнце всходит»? — попросил «Джура».

— Но это же — старина. Ее все знают,— поморщился Березняк.

— А ты спой такую, чтобы не все знали,— предложил «Реброруб».

— Охотно, только бы гитару...

— А ну, «Орест», сбегай за гитарой!— распорядился «Джура», обращаясь к молодому бандиту.

«Орест» быстро забегает в колыбу, сложенную из берестовой коры, и возвращается с гитарой. Березняк пробует струны, настраивает одну из них, и, пройдя по ладам гибкими пальцами, запевает:

Бувай здоров, коханий мій...

— Это из Тернопольщины песня. Я знаю ее,— шепнул «Джура» соседям.

...Надія мов вишневий цвіт,
Розвіється з вітрами,
А я піду в далекий світ,
Незнаними шляхами... —

сильным и звонким голосом поет Березняк.

— Холера ясна!— воскликнул «Джура».— Ладная песня. Даже слезы выжимает. Слушал бы ее да слушал...

К поющему Березняку неслышно приблизились «Хмара» и Кравчук — «Дыр». Они наблюдают, с каким вниманием слушают эту печальную песню военных времен — песню любви и вынужденных расставаний — люди, разными путями попавшие в

банду. «Хмара» тронул Березняка за плечо и знаком попросил отдать ему «вальтер». Посмотрел, хорошо ли почищен пистолет, и, вынув из кармана обойму, с треском загнал ее в рукоятку.

— После допоешь,— сказал он геологу.— Вот наш гость с тобой поговорить хочет...

Отошли в сторону Березняк и Кравчук. Протоколы допросов Гната, свернутые в трубочку, белеют в руке у Кравчука. Они усаживаются на сваленном бурей дереве, и, показывая на протоколы, Кравчук спрашивает:

— Поваландался по свету?

— Профессия такая... Бродячая, — сказал Гнат.

Пристально посмотрел на геолога Кравчук и спросил:

— Возле объектов военных в поисковых партиях ходили?

— Ого-го-го, и еще сколько!

— Где именно?

— Да много их на пути встречалось...

— Примерно?

Лихорадочно работает мозг Березняка. Насупил он мохнатые брови, будто припоминая, и, наконец, с облегчением сказал:

— Ну вот, например, возле города Вендичаны мы искали нефть и случайно напоролись на военный аэродром. Самолеты дальнего действия. По четыре мотора. Множество! Триста, а то и больше...

— Далеко от Вендичан?

— Близенько! Каких-нибудь три километра на юго-запад.

Делая у себя в блокноте пометку, Кравчук спросил:

— Точно на юго-запад? Не ошибаешься?

— Ну как же! Нас там еще охрана задержала возле колючей проволоки. Думали, шпионы какие.

— Долго держали?

— Три дня. Допрос за допросом, но потом выпустили.

— А что на Кавказе ты заметил интересного?

— На Кавказе? Разное бывало на Кавказе. Ах да. Не доезжая Батуми, есть такое место — Махинджаури. А возле него —Зеленый мыс. Там в одном месте пляж колючей проволокой отделен. Это — тайная база подводных лодок, нацеленных против Турции.

— Турции?

— Ну да. И против всего морского флота НАТО. Километра четыре уходит под горы туннель, наполовину наполненный водой. Подводные лодки заходят туда по ночам и по ночам выходят. Их никакой атомной бомбой не достать!

— Интересно,— сказал Кравчук, разглядывая Березняка.— У тебя какой псевдоним?

— «Щука».

— Так вот, друже «Щука», ты мне опиши все, что ты видел из военных объектов за последние годы, когда бродил в поисковых партиях. Тщательно, подробненько, с координатами.

— Все сделаю. В ажуре! — согласился Березняк, отнюдь не подозревая, кем на самом деле является этот залетный гость.

...А ВОТ «СТРЕЛЯНЫЙ» ПОДОЗРЕВАЕТ

Сильные дожди и грозы прошумели над Карпатами. И лучше бы не отправляться в дальний путь, подождать, пока просохнут горные тропки и дороги, но «Хмаре» не терпится поскорее получить в свои руки почту из-за рубежа. Он отправил за почтой вместе с Кучмой двух бандитов — «Реброруба» и «Стреляного».

Идут они гуськом по горной лесной тропе, что тянется над отвесным обрывом. Слева к ней почти вплотную примыкает Черный лес. Буки и бересты закрывают вечернее солнце, что повисло над небосклоном. По лужам, по скользкой почве, на которой остаются глубокие следы от сапог, можно определить: был сильный дождь. Потому так глухо гудит внизу под обрывом ставший желтым и широким горный ручей.

— Собачья дорога! — выругался «Стреляный».— Все время было сухо, а как за почтой идти — потоп. Рацию далеко от почты спрятали?

— Там не только рация,— сказал Дмитро.— Там большой пакет с американскими медикаментами и генератор.

— Как же мы это все ночью понесем? — проворчал «Стреляный».— И так скользко, а тут еще на дождь натягивает. Вон как тучи надвигаются отовсюду...

— Я говорил «проводнику», чтобы он послал с нами четвертым «Дыра»,— не захотел,— сказал Кучма.

Впереди маячит спина «Реброруба». Он осторожно движется, просматривая все вокруг, иногда замедляя шаги и останавливаясь, проверяя, нет ли чего подозрительного на пути, нет ли засады?

Соответственно ритму движения ведущего, метрах в ста позади движутся «Стреляный» и Дмитро.

Позволяет профиль пути — они идут рядом, там же, где дорога суживается, превращаясь в узкую тропинку, шагают осторожно гуськом или, как говорят верховинцы, «на гусака».

— «Хмара» не хотел рисковать вторым курьером,— пояснил «Стреляный».— Столько мы вас ожидали— и вдруг что-либо случится? Кстати, ты давно «Дыра» знаешь?

— Нас в Мюнхене соединили. Перед отлетом.

— Учились вместе?

— Нет, в разных школах. Он во Франкфурте-на-Майне, а я в Бадене обучение проходил.

— А до этого ты с ним встречался?

— Нет, а что?

— Да просто так...— И, желая перевести разговор на другое, «Стреляный» спросил:— Как там сейчас немцы к нам относятся?

— Пренебрегают. Смотрят как на быдло,— сказал Дмитро.

— От гады! Ничему их война не научила,— буркнул «Стреляный».

— Ну ничего, мы теперь хитрее,— продолжает разговор Дмитро.— Мы их используем как только можем...

— Слушай, «Выдра», а вас служба безопасности мюнхенская перед отправкой хорошо проверяла?

— Как на рентгене,— пошутил Дмитро.— Почему тебя это интересует?

— Тебе могу сказать, ты человек верный. Тебя «Хмара» лично знает. Очень похож твой «Дыр» на одного красного, к которому я попал в лапы, когда они громили в Черном лесу отряд «Резуна». Не будь шляпой часовой, дал бы он мне прикурить! Едва-едва вырвался. Но тот чекист был без усов.

— Эка невидаль! — засмеялся Кучма, силясь перекричать шум потока, загудевшего еще сильнее за поворотом.— Усы можно отрастить. А ты не говорил «Хмаре» о своих подозрениях?

— Еще не успел.

— Эх ты, тяпа,— пожурил Дмитро, явно подзадоривая «Стреляного» на дальнейшую откровенность.— Смотри, как бы тобой самим не занялись. Подозревать такое и молчать...

— Я его все это время издали наблюдаю. Как он ведет себя. И все время, понимаешь, стоит у меня перед глазами его лицо. Без усов. Не хотел раньше времени спугнуть. Но сейчас, только вернемся, скажу «Хмаре». Пусть проверит, из Санока ли он, а может, из... Киева?

Полное сосредоточенности и нечеловеческого напряжения лицо Дмитро. Он оглядывается.

Дорога опять пошла круче и у́же, «Стреляный» пошел осторожно вперед, переставляя ноги над обрывом.

— Скажи обязательно! — крикнул Дмитро, снимая тем временем автомат.

— А то как же! Скажу!

Кучма со страшной силой обрушивает на голову «Стреляного» приклад автомата и сталкивает в обрыв.

Задевая камни и кустарники, летит «Стреляный» туда, где, перепрыгивая через валуны, мчится желтый горный поток, а Кучма, надевая на плечо автомат, истерически кричит:

— Держись, друже, держись!..

Оглянулся на крик «Реброруб», повернул назад.

Видит, что Дмитро горестным взглядом, полным отчаяния, провожает безмолвное тело «Стреляного».

«Реброруб» подошел к Дмитро.

— Поскользнулся, бедолага. Даже не успел заметить, как вижу — летит,— сказал Кучма.— Он не был пьян случайно?..

— Где там...— протянул «Реброруб».— Скользко ужасно. Я сам чуть было не загремел возле того поворота... Вечная ему память. Но как мы теперь без него рацию понесем ночью?

— Переночевать придется,— решил Кучма.— Иначе как?

КРАВЧУК ОБЪЯВИЛСЯ

Нервничает, поглядывая на часы и расхаживая по кабинету майора Загоруйко, полковник Прудько.

— А может, обстреляли машину?— говорит он майору.— По всем расчетам, Паначевный должен прибыть в шесть утра, а сейчас полдень. Позвоните-ка в Делятин!

Загоруйко снимает трубку и просит:

— Соедините с Делятином... Да, с райотделом...

Минута молчания. Видимо, продолжая прерванный ранее разговор, полковник советуется:

— Слушайте, Иван Тихонович, когда «Станичный» будет передавать бандитам продукты?

— Во вторник на следующей неделе. Между часом и двумя ночи.

— А что если обложить тайник и захватить тех связных, кто придет к нему на пункт?

— Мне кажется, это преждевременно. Столько труда нам стоило подобрать ключи к «Станичному». А ведь многое еще нам не ясно.

— Пожалуй. К тому же мы не знаем точно, «Хмара» ли посылает этих связных. А что, если в районе действует еще одна банда? — И полковник задумался.

Резкий телефонный звонок. Взял трубку Загоруйко.

— Делятин?.. Дежурный по райотделу?.. Слушайте, товарищ Букатчук, наш «газик» сегодня к вам не заезжал?.. Да, из Яремче... Тогда — все...— И, положив трубку, грустно сообщает полковнику:— Не было!

— Куда же они запропастились? — сказал полковник.

В кабинет влетел измазанный с головы до ног Паначевный. Даже к фуражке его прилипли комки грязи.

— Извините, но я с машины...

— Где вы пропадали? — спросил майор.

— Дожди... По всем Карпатам такие ливни, что в нескольких местах размыло дороги. Мост возле Выгоды снесен. Если бы не солдаты, куковать бы пришлось. На руках машину выносили. Через Перегинск крюк дали...

— Конкретнее, Паначевный,— потребовал майор.

— Порядок! — весело докладывает Паначевный.— Почту они забрали. А рядом, под тем валуном, где было условлено, я нашел вот это! — Паначевный осторожно достает из кармана завернутую в носовой платок коробочку из-под крема «Нивеа» и подает ее полковнику.

Прудько достает из коробочки записку и читает:

— «Дорогой батько, добрались к месту хорошо, и семья нас встретила радушно, но дядя оставляет меня для беседы, а за вещами на вокзал едет побратим вместе с хлопцами. Почему так — еще неясно. У дяди увидели какого-то залетного гостя, наверное, с Востока. Поет, как соловейко. Следующую весть пришлю, как условлено. Ваш Ромко».

— Почерк Кравчука,— протянул полковник.

— На обороте еще что-то,—сказал майор.

Полковник перевернул записку и, обнаружив наспех дописанные слова, сказал:

— Это Дмитро. «Нависала опасность, но, кажется, я ее устранил». И все.

— Какая опасность?— с тревогой спросил майор.

— Что-то было,— промолвил полковник.— Очередной «мертвый» пункт у нас где?

— У отметки «876», юго-западнее Бабче,— доложил Паначевный.

— Слушайте! — воскликнул майор.— А вы знаете, кто такой «соловейко»?

— Кто? — спросил полковник.

— Я почти уверен,— сказал майор,— но для этого мне надо уточнить еще ряд деталей.

— Уточняйте,— согласился полковник,— но, во всяком случае, пока с Кравчуком

порядок. Хотя, что это за опасность, которую устранил Дмитро? И почему именно Кравчука оставили в банде, а не Кучму?

— Двоих курьеров сразу послать за почтой не могли,— заметил Загоруйко.— Это нарушило бы правила конспирации.

— В Добрый Кут вы выезжали? — спросил полковник у Паначевного.

— Так точно! Но безуспешно. Могила Задереги чиста. Цветов нет. А учительницы, сказал нам доверенный человек, уже шестой день в селе нет. Свет в хате не горит. Тишина.

— Вот это да! — протянул Загоруйко.— Неужели она мотанула в банду?..

У КАЖДОЙ — СВОЕ ГОРЕ

...Склонилась над кроватью учительницы Тоня Маштакова, осматривает ее и радостно говорит:

— Ну, видите, все идет хорошо. А вы боялись. Теперь могу вам сказать, что выкарабкались вы из очень неприятной истории. Отросток набух и каждую минуту мог прорваться. А тогда — перитонит...

— Вы не представляете себе, как я благодарна вам, пани доктор!— сказала учительница.— И мне так стыдно, что до сих пор я не могу еще зреванжуватыся!

— Что это значит «зреванжуватыся»?— заинтересовалась Тоня.

— Ну, отблагодарить вас как следует... Слова-то — пустое.

— Глупости какие!— вспыхнула Тоня.— Как вы можете думать об этом?

— Да нет, вы знаете, мы воспитаны по-иному. И вы не сердитесь на меня. В Польше, например, за такую операцию, знаете, сколько надо было заплатить? А вы не только лечите меня, но и кормите бесплатно.

— ...Слушайте, Мирослава, я давно вас хотела спросить,— припоминая что-то, сказала Тоня.— У вас что, родных нет? Почему к другим приходят, а к вам — никто?

Погрустнела сразу Мирослава — «Паранька» и печально сказала:

— Переселенка я. Из Нового Санча. Когда моих родителей расстреляло гестапо, а потом ваша армия пришла туда...

— Наша армия, Мирослава,— деликатно поправила Тоня.

— Извините, наша армия,— не очень уверенно повторила это слово больная,— все украинцы с польской стороны стали выезжать на Восток. Ну, мой нареченный уговорил и меня тоже выехать вместе с эшелоном. Пока я здесь одна, а школьники — на каникулах.

— Нареченный — это суженый, да? Он здесь?

— Его сразу призвали в Советскую Армию. А до этого мы с ним вместе в лицее в Перемышле учились. Теперь он в Вене, а свое отслужит — прямо сюда.

В палату вошла санитарка и тихо сказала:

— Вас просят, Антонина Дмитриевна!

— Простите, я сейчас вернусь, Мирослава,— пообещала Тоня, и, засовывая в кармашек фонендоскоп, быстро вышла в коридор.

В ординаторской ее ожидает майор Загоруйко. Белый халат кое-как наброшен поверх кителя. Видно, майор торопится не собираясь долго задерживаться в больнице.

— Извините, ради бога, но дело очень срочное,— говорит майор.— Тонечка,

вы мне говорили, что ваш жених хорошо пел...

— Он нашелся, да?— воскликнула Тоня.

— Тонечка, милая, не волнуйтесь... Еще пока ничего неизвестно. Ответьте, как он пел: хорошо или как любитель? Какой у него голос?

Стараясь взять себя в руки, Тоня ответила:

— Гнат пел прекрасно. Не было вечера в институте, на котором он бы не выступал. Сильный голос. Лирический тенор...

— А что он больше всего любил петь?

— Ну... «Карие очи»... Потом есть такая малоизвестная песня — «Бувай здоров, коханый мий». Потом — «Чуешь, брате мий»...

Майор Загоруйко быстро записывает названия этих песен в блокнот и просит:

— Еще, пожалуйста, припомните...

— Ну, потом он отлично пел шутливые львовские песни довоенных времен. Песни львовских окраин. Он услышал их от одного музыканта и записал по дороге в Вену, когда их батарея стояла во Львове на переформировании... Так что с ним?

— Тонечка... Поймите, пока еще туманно, но поверьте...

— Туманно? — выкрикнула Тоня.— Так зачем же вы мучаете меня, зачем рану бередите этими вопросами?— И она выбегает из ординаторской.

Не сразу заметила Мирослава встревоженное состояние врача и, видимо, находясь во время ее отсутствия во власти собственных воспоминаний, продолжала:

— ...Вы знаете, мне нареченный недавно на день рождения из Вены посылку прислал с подарком. Купон панбархата на платье. Очень хороший панбархат! И пишет: обязательно до моего возвращения сшей себе, Славця, из панбархата платье. А я возвращусь, поедем в Станислав венчаться...

...«Панбархат», «нареченный», «Вена»,— слова эти проносятся в растревоженном сознании Тони очень отвлеченно, но потом, когда они укладываются в единую логическую нить, когда доходит до нее смысл рассказа о скором человеческом счастье, трудно становится Маштаковой удержать в тайне собственное горе.

Просто, по-бабьи заливается она слезами над постелью пациентки.

— Что с вами, Антонина Дмитриевна? — встревожилась учительница и вытянула из-под одеяла длинную смуглую руку. Поглаживая доктора по голове, она пытается успокоить Тоню.— Неужели умер кто-нибудь из близких?

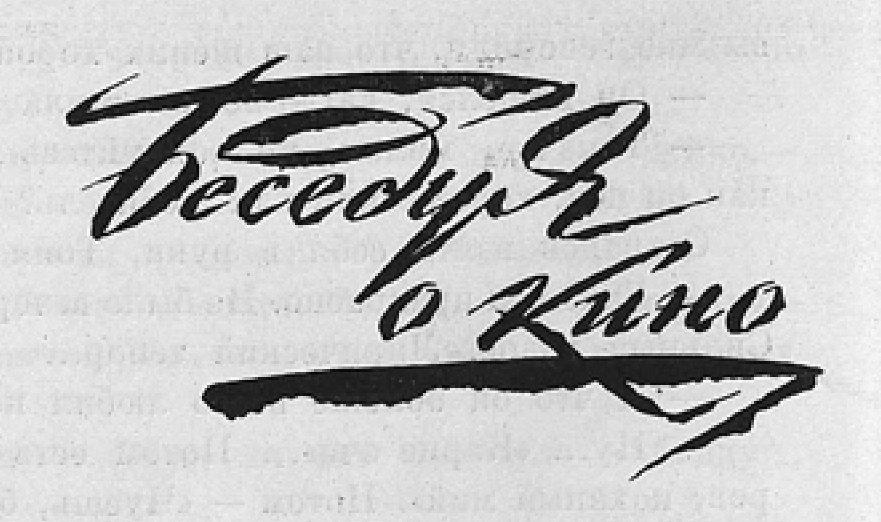
— Хуже, Мирослава. Жених у меня пропал в Карпатах... Геолог. И ничего не слышно о нем. Может, в эту самую минуту пытают его бандиты где-нибудь в Черном лесу? А я ничем ему помочь не могу...

— Давно это было?

— Второй месяц... Как ушли они в мае вдвоем из Яремче, так и след простыл...

— Я вас... добре хорошо понимаю,— запинаясь, сказала учительница, и румянец залил ее щеки.— Не люди, а упыри иной раз бродят по тому лесу и нередко честных людей туда за собой волокут...

(*Окончание следует*)



Ефим ДОРОШ

Почему я не пишу для кино

Меня спросили, почему я не пишу для кино. Я мог бы ответить, во-первых, что это вовсе не обязательно, чтобы я писал для кино; во-вторых, что я написал два сценария, которые, к огорчению моему, не поставлены, хотя и напечатаны; наконец, в-третьих, что вопрос этот скорее личный, общественного интереса не представляющий.

Но вот это последнее, подумалось мне, пожалуй, и неверно.

Дело ведь не в ком-либо в отдельности, а в том, почему литераторы, пишущие прозу, так редко и неохотно пишут сценарии, а если и пишут их и фильмы снимаются по этим сценариям, то почти всегда эти фильмы менее интересны и своеобразны, нежели проза тех же самых литераторов.

Странная вещь: авторы рассказов и повестей, самое имя которых уже привлекает внимание, из которых каждый, что называется, на особицу, на другого нисколько не похож, причем без любого из них — недавно ли он начал писать или же давно пишет—трудно представить себе современную русскую прозу,— эти же самые писатели, как только они выступают в кино, обычно оказываются на себя нисколько не похожими. Я бы даже сказал, что они становятся похожими, если и не друг на друга, то все вместе на некий отвлеченный кинообразец, на нечто в меру занимательное, в меру правдоподобное, в известной степени «художественное», однако же, говоря прямо, очень далекое и от настоящей жизни и от подлинного искусства.

Так в чем же здесь дело? Неужели в той самой пресловутой специфике, о которой теперь уже не отваживаются говорить вслух даже и те из работников кино, какие убеждены, что искусство это весьма далеко отстоит от прозы, прямо-таки противоположно ей, и пугают новичков «законами кино», как в тайге или на море пугают «законами тайги» или «законами моря»!

Да, я убежден, что причина почти всех неудач, какие постигают прозаика, написавшего сценарий, по которому снят фильм, кроется именно в этой специфике. Но суть не в том, что писатели никак не могут изучить ее, а как раз в противоположном — они владеют ею чуть ли не в совершенстве.

Мне припоминается, как однажды в коридоре киностудии, томясь в ожидании худсовета, на котором должен был обсуждаться мой сценарий, я разговорился с молодым талантливым литератором, сравнительно недавно начавшим писать, однако уже обратившим на себя внимание своеобразными, ни на кого не похожими рассказами. Я сказал, что в кино нас не хотят видеть такими, какие мы есть, и поэтому, хотя сценарные отделы буквально гоняются за каждым мало-мальски заметным прозаиком, картин по их сценариям почти не снимают. Мой собеседник, согласившись со мной, добавил, что без известного рода драматургии — он произнес

термин, образованный им из фамилии одного весьма плодовитого, чрезвычайно поверхностного, а то и попросту пошлого сценариста, преуспевающего в течение многих лет,— так вот, без этой самой драматургии нечего и соваться в кино.

Я понял, что молодой литератор пишет сценарий с оглядкой именно на такую драматургию, но это уж его личное дело, а по существу-то он прав, потому что, если исключить шесть, или семь, или десять хороших реалистических фильмов, из которых каждый, как и должно быть в искусстве, неповторим, драматургия эта, к великому сожалению, определяет собою лицо нашего кинематографа последних лет.

В такого рода картинах, объединенных общим жанровым определением «художественный фильм», все приблизительно: и пейзаж, и быт, и люди... Конечно, это не парадный кинематограф минувших лет, но и не изображение живой жизни. Материалом для таких картин служит не окружающая нас действительность, а некое, я бы сказал, производственно-тематическое извлечение, вытяжка. И персонажи здесь объединены не в силу тех отношений, какие должны бы возникнуть между людьми, если исходить из естественного течения жизни и характеров этих людей, а с помощью тех крючков и петелек, которыми наторелый драматург скрепляет сюжет. Герои не совершают здесь поступков, но осуществляют придуманный автором ход, и не рассуждают они, а произносят приличествующие случаю реплики. Тут нет ничего натурального и одновременно неповторимого, того, что мы часто видим в жизни и от чего защемит сердце, чему по-детски обрадуешься, когда вдруг увидишь на экране: заболоченный ли это вечереющий луг с одиноким деревцем и наползающим туманом, как в фильме «Коммунист», или жест девушки-прислуги, которая перед сном, перемыв посуду и вымыв руки, непроизвольно нюхает их, как в старом немом немецком фильме, виденном лет тридцать с лишним тому назад.

И я беру на себя смелость утверждать, что когда в сценарный отдел киностудии приходит литератор, произведение которого похоже на сценарий среднего, так называемого «художественного фильма»,— речь идет не о сюжетном сходстве и не о прямых совпадениях, а о той самой похожести, про которую говорят, что это ни у кого не списано, но и не свое,— то и работники сценарного отдела, и многие режиссеры, и руководство студии встречают такой сценарий доброжелательно. В доказательство последнего я могу привести ежедневную программу кинотеатров страны, в значительной степени составленную из псевдореалистических фильмов, причем с каждым годом картин этих становится все больше, словно они размножаются почкованием. Да и то обстоятельство, что чуть ли не о каждой по-настоящему талантливой картине слышишь, как, скажем, в одном случае сценаристу и режиссеру предложили переделать конец и оставить героя в живых, а в другом вообще усмотрели жертвенность, несовместимую с деятельностью коммунистов,— разве это обстоятельство не заставляет предположить, что в недрах нашей кинематографии хранится некий выверенный эталон, по которому и проверяются фильмы.

Следует ли говорить, что в искусстве надо иметь в виду не какой-либо уже существующий образец, даже если он превосходен, а самую жизнь. И если поверять наше искусство жизнью, то из всех видов его сегодня, по-моему, испытание выдержит одна лишь литература, по преимуществу проза.

Ни театр, я говорю здесь о драматургии, ни живопись, ни тот же кинематограф, при всем том, что и среди драматургов, среди художников и кинематографистов найдется, конечно же, немало людей, создавших талантливые и правдивые произведения, все же не могут похвастать тем откликом в обществе, какой имеют произведения современной прозы. Достаточно вспомнить Валентина Овечкина и Владимира Тендрякова, Сергея Антонова и Григория Бакланова, Юрия Бондарева, Владимира Солоухина, Анатолия Кузнецова, достаточно назвать книги, о которых говорят сейчас повсеместно: «Дневные звезды» Ольги Берггольц, «Ледовую книгу» Юхана Смуула, «Войди в каждый дом» Елизара Мальцева, наконец, сравнительно недавно вышедшие в свет — повесть Виктора Некрасова «Кира Георгиевна», роман Владимира Фоменко «Память земли» и повесть Георгия Владимова «Большая руда», достаточно возобновить в памяти проблемы, какие рассматриваются названными писателями, вообразить героев, изображенных ими, даже одну только атмосферу этих книг, чтобы понять, что именно проза в наибольшей степени приближается к действительной, я бы сказал, всамделишной жизни.

Вот почему важно и нужно, чтобы прозаики пришли в кино.

Речь идет не об экранизации наиболее интересных произведений прозы—это делается, и несомненно удавшийся, на мой взгляд, фильм «Сережа» заставляет предположить, что и здесь возможно плодотворное сотрудничество. Но главное не в этом, а в том, чтобы литераторы, пишущие прозу, принесли в кино выстраданную ими, то есть всем существом пережитую жизнь, чтобы, к примеру, в кинематограф пришла овечкинская острая, взрывчатая, насыщенная политикой мысль; с фоменковской пластичностью и его же пониманием народного подвига изображенный быт; по-солоухински увиденная до последней травинки земля; сердечная отзывчивость к негромкому, работящему и одновременно жесткость, неприязнь ко всему самодовольно шумному, пошлому, которые я назвал бы казаковскими... Впрочем, разве можно хотя бы бегло назвать особенности и свойства того жизненного опыта, который не из торопливых творческих командировок вынесен, но, повторяю, выстрадан всеми теми литераторами, коих я упомянул или забыл упомянуть в этой моей статье.

И для того чтобы прозаики могли с той же свободой работать в кино, с какой они работают в прозе, необходимы не семинары или краткосрочные курсы по переквалификации их в сценаристов, как полагают иные простаки, а понимание того очевидного факта, что современный кинематограф очень близок к прозе, куда ближе, чем к театру, и что возможности этого самого молодого из искусств поистине безграничны. Только новый или же по-новому осмысленный материал, стремление как можно точнее и правдивее изобразить его помогут кинематографу выявить сокрытые в нем возможности,— когда я говорю «точнее и правдивее», то имею в виду, конечно, не натуралистическое копирование действительности, но правду и точность искусства.

Каждый, кто помнит молодость нашего кинематографа, классические уже теперь ленты великих его основателей — Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова, Довженко,— до конца дней своих не забудет тот прерывающий дыхание восторг, каким он был охвачен, увидев эту вдруг как бы укрупнившуюся действительность, эту ее предметность, вещность, будь то каменные ступени лестницы или разбитое прямо на лице пенсне; застывшие на гребне земли хлопцы, за спинами которых круглились белые облака; вихрь, несущий по шершавой пустыне, словно по выпуклому боку земного шара, изломанное оружие, или же заметаемая снегом скамья, на которой сиживал Ленин...

Я недавно слышал, как один из старых деятелей кино сказал, что в двадцатых годах пришла прирожденная кинематографу жажда увидеть мир в его неповторимых явлениях, увидеть неповторимый и достоверный момент мира. Мне бы хотелось лишь добавить, что этот приблизившийся, увиденный с различных точек мир, эта, я бы сказал, торжествующая и тем самым опоэтизированная правда была организована большой идеей, или же, что одно и то же, служила большой, общественно значимой и поэтому всегда человечной идее. Да так оно только и может быть в искусстве, потому что вещность, всамделишность отдельно от идеи станет кунштюком, аттракционом, но и идея, выраженная с помощью бутафории, приобретает ходульность, ложность.

Но ведь точно так же и в прозе.

Реалистическая русская проза всегда отличалась удивительной силы изобразительностью, редкой пластичностью, особенно проза Льва Толстого, Чехова, Бунина... Я мог бы привести примеры, однако каждый читающий помнит, как впечатляюще, зримо изображали мир эти столь разные и по таланту и по манере письма писатели. Впрочем, сколько помнится, Е. Габрилович убедительно писал о кинематографичности реалистической прозы вообще.

Современный кинематограф еще и говорит.

Однако и этой своей особенностью, по разумению моему, он скорее напоминает прозу, нежели театр. Когда я смотрел не так давно превосходный, на мой взгляд, американский фильм «Двенадцать разгневанных мужчин», о котором можно бы сказать, что материалом для него авторам послужила мысль, облеченная в слово, потому что только с помощью ищущей своего выражения мысли изображены отлично найденные и сыгранные характеры, мне вспомнилась одна из пьес Овечкина, точнее картина из пьесы, где показано партийное собрание. Картина эта — сильнейшая в пьесе, так как природа таланта Овечкина в том и состоит, что он умеет не просто писать диалоги, но изобразить поиск мысли, столкновение мыслей. И мне представилось, что эта картина, переданная сред-

ствами кино, да еще и увеличенная до размеров фильма, стала бы неизмеримо интереснее, значительнее. После прозы один лишь кинематограф, причем с куда большей силы достоверностью, может воссоздать ограниченный четырьмя стенами мир, где какой-нибудь графин с водой или неработающий вентилятор до осязаемости вещественны, где не только слышишь как бы у самого уха звучащую речь, но и ощущаешь дыхание говорящего, видишь его глаза, его прилипшую к вспотевшему телу рубашку. Я бы сказал, что и слово здесь укрупнилось, а значит, и мысль, работа мысли.

При всем этом не следует считать, будто я не вижу разницы между сценарием и произведением прозы. Суть, однако, в том, что литератор, задумавший написать рассказ или очерк, повесть или роман, если только он не ремесленник, не станет обращаться к общеустановленным канонам, а установит свои, какие подскажет ему и взятый им жизненный материал, и его эстетические воззрения, и его представления об избранном жанре. Поэтому-то и непохожи, к примеру, рассказы Юлиана Семенова на рассказы Юрия Нагибина, поэтому-то Юрий Казаков, когда ему понадобилось написать очерк, не пошел учиться на краткосрочные курсы и написал отличный «Северный дневник». Точно так же, я полагаю, может обстоять дело и в том случае, когда прозаик замыслит написать сценарий. Пускай он пишет его по своему разумению, и одно лишь это избавит наш кинематограф от удручающего однообразия.

Иное дело, что прозаику, собирающемуся писать для кино, следует знать и драму, и живопись, вероятно, и фресковую, быть может, и графику, архитектуру, музыку,— но ведь и проза, да и вообще профессиональная работа в каком-либо из искусств требует от художника многих знаний.

Но разговор-то я все же повел о жизни. И вот здесь, по-моему, еще резче, чем в вопросах, касающихся природы кинематографа, работники кино и писатели, пишущие прозу, расходятся во взглядах. Происходит это не только потому, что мера знания и особенно понимания тех или иных явлений жизни у них разная. Существует еще и неписаный закон, согласно которому кинематограф будто бы обладает какой-то исключительной, отличной от других искусств силой обобщения, из-за чего и возникают всякого рода разговоры о том, что в прозе, мол, это возможно, а в кино никак нельзя. Причем это самое «нельзя», как я имел несчастье убедиться, касается не только существа конфликта, особенностей того или иного характера, но распространяется буквально на любую подробность, безразлично, идет ли речь о костюме, обстановке, пейзаже...

Я не люблю приводить в пример различные случаи из жизни, однако сейчас позволю себе рассказать, как однажды в деревне, зайдя со своим приятелем, председателем колхоза, на хозяйственный двор, я стал свидетелем того, как немолодая уже, некрасивая женщина, с плоской грудью, босая, вся какая-то жилистая, напрягшаяся, в старом, землистого цвета, подоткнутом платьишке с намокшим подолом жаловалась на шоферов.

Она стояла, расставив ноги с прилипшим к ним кое-где навозом, и вилы у нее были в руках, поблескивавшие на солнце мокрыми зубьями, из чего я заключил, что она возила навоз,—должно быть, распоряжалась этой работой. Голос у нее был резкий, она старалась перекричать шум гудевших вокруг нас моторов тяжелых тракторов и грузовиков, и в выражениях она не очень стеснялась. Я и не вслушивался в то, что говорила женщина, так захватил меня вид этого одержимого своим делом человека. И приятель мой, председатель колхоза, человек далеко не восторженный, слушавший женщину внимательно, с уважением, я убежден, любовался ею, пускай и бессознательно. Помнится, как я тогда же с горечью подумал, что кинематограф наш ни в коем случае не покажет что-либо подобное этому, что в стране автора «Записок охотника», в стране Глеба Успенского, Чехова, Бунина «самое массовое из искусств» стесняется грязи и пота крестьянского труда, стесняется навоза, хлева, обыкновенной избы, плетня, глинистого пруда, дуплистой ветлы, колеистого проселка, мостика с измочаленными досками, речонки с истоптанным скотиной берегом, топкого, в жесткой осоке кочкарника, размытого оврага, жердястого осинника — всего того, что с детства, с первой некрасовской и никитинской строчки стало для нас поэзией, без чего и сегодня нет деревни.

Не в кинофильме, правда, а на спектакле в одном из московских театров можно видеть коровник с чуть ли не лакированными загородками и стенами, но ведь и в кино, когда изображается современная деревня, и не

только она, не диво увидеть нечто в такой же степени близкое к действительности.

Мне вспоминается, как лет десять тому назад я присутствовал при том, как известный кинорежиссер просматривал отснятый материал видового фильма, который делали два молодых режиссера, и при этом распекал директора картины за то, что тот не сумел одеть снимавшихся в одном из эпизодов туристов в белые теннисные брюки и яркие спортивные платья — настоящих, всамделишных туристов, ехавших автобусом в Крым. Причем он ссылался на то, что «американцы», имея в виду Голливуд, в таком случае не поскупились бы... Ему не приходило в голову, что это недемократично, оскорбительно по отношению к рядовому человеку, костюма которого он стеснялся, как мещанин стесняется бедно одетого родственника, но и о лакировке он, по-моему, не помышлял. Просто он принадлежал к числу тех людей, которые, если взять близкие мне примеры, считают, что черный, пахнущий смазкой, нагретым железом и сгорающим бензином трактор в борозде безобразен, а вот сияющий красной эмалью трактор на выставке красив, точно так же как отборный, смахивающий на муляж выставочный помидор значительно красивее горячего от солнца, с присохшими после дождя крупинками земли помидора на кусте.

В подобном отношении к действительности легко распознать мещанский взгляд на жизнь, желание видеть в ней «пластмассовый рай», весьма смахивающий на тот, какой с таким саркастическим блеском изображен в картине «Америка глазами француза». Надо ли доказывать, что мещанские идеалы такая же пагуба для искусства, как и бюрократическая парадность!

Я глубоко убежден, что если бы наш кинематограф дал пришедшим сюда работать писателям только одно право — право на риск, памятуя, что творчество всегда есть поиск и что истинным удачам в искусстве, как, впрочем, и в науке, могут предшествовать неудачи, то вместе с натуральной и этим самым прекрасной жизнью на экране утвердились бы большие идеи, волнующие общество проблемы и мы стали бы свидетелями того, какие еще невиданные нами формы может принять это увлекательнейшее из всех искусств.

Этим я вовсе не хочу сказать, что писатель — главное лицо в кино.

Напротив, я склонен думать, что в кинематографе, в силу особенностей этого искусства, все определяется режиссером, который возглавляет творческий коллектив, куда входит и писатель, занимающий здесь первостепенное после режиссера место. Мне кажется, что и так называемый диктат режиссера — явление естественное. Мало того, и соавторство режиссера с литератором, к которому, насколько я знаю, так недоброжелательно относятся на студиях, по-моему, может лишь способствовать расцвету кинематографа. Короче, я за главенство режиссера. Но только не в том случае, когда литератор, скажем, написал сценарий из жизни северо-восточной русской деревни, где бедные почвы, где много болот, где с машинами куда хуже, нежели в южных степных колхозах, причем сценарий этот, если говорить о главном, именно из-за этих последних обстоятельств показался некоторым работникам студии несовременным, а режиссер, один из крупнейших наших мастеров, признавшись, что ничего в этом не понимает, все же посоветовал: нельзя ли показать некую среднюю деревню. Или когда другой режиссер при обсуждении того же сценария, усомнившись в том, что все это существует сегодня, вдруг вспомнил, как однажды при низкой облачности летел он на самолете, лететь пришлось на небольшой высоте, и действительно, в центре страны он видел обширные болота. Однако иное дело режиссер, который ходил по той же земле и ночевал в тех же домах, что и автор сценария, который столько же знает, так же думает и чувствует, тем же болеет, то же любит и ненавидит,— в подобном случае и я, быть может, отважился бы писать для кино...

ГДЕ ВЫ,
ШКОЛЬНЫЕ ЭНТУЗИАСТЫ КИНО?

В третий раз наша редакция встретилась со школьными учителями. В беседе с педагогами принимали участие также кинорежиссеры М. Швейцер, Р. Григорьев, А. Салтыков.

Как и две предыдущие встречи в Московском Доме учителя, эта новая товарищеская дискуссия была посвящена важной и все еще не решенной проблеме внедрения большой кинематографии в школьную жизнь. Непосредственным поводом для нового разговора, в котором, к сожалению, не приняли участия представители Министерства просвещения и Академии педагогических наук, послужило то, что в № 1 журнала «Искусство кино» за 1962 год была опубликована запись урока десятиклассников по литературе в школе № 200. На уроке, посвященном творчеству А. М. Горького, был использован просмотр фильмов «Мальва» и «Фома Гордеев». Как и следовало ожидать, урок подтвердил, что фильмы способствовали развитию образного мышления школьников, помогли их эстетическому воспитанию.

Не пора ли проводить уроки такого рода (а не только внеклассные, кружковые занятия) повсеместно?

Давно, давно пора. И вот мы спрашиваем педагогов, собравшихся в Доме учителя:

— Кто из вас подхватил или собирается в ближайшее время подхватить хорошую инициативу? С чего начнете?

Нина Александровна Соболева, преподающая литературу в школе рабочей молодежи, резонно замечает, что начинать надо с элементарного хотя бы кинематографического воспитания учителей. Да, это так. И кое-что в этом направлении уже делается — правда, не в Москве, а на Украине. На IV пленуме Оргкомитета Союза работников кинематографии украинская делегация сообщила, что в этом году в пединститутах Украины вводится краткий курс истории и теории кино. Доброе начало! Рады приветствовать совершенно необходимый, давно ожидаемый шаг украинской педагогики! Надо думать, что не только на Украине делается или в скором времени будет сделано что-либо в этом направлении. И все-таки, уважаемая Нина Александровна, ждать, пока учителя пройдут соответствующий курс, не следует. Уже теперь, в меру возможностей, знаний, умения, надо использовать на уроках художественные фильмы — и не сверх школьной программы, а по мере ее прохождения. Фильм станет верным помощником учителя в эстетическом, интеллектуальном, нравственном развитии молодежи. Добивайтесь в органах кинопроката помощи в организации просмотров!

Много хороших советов собравшимся дали в своих выступлениях учителя С. А. Гуревич, Е. И. Бекерман и другие. Учительница С. О. Гутнер внесла совершенно правильное предложение о том, чтобы недублированные копии зарубежных фильмов были использованы для усвоения иностранных языков. Полезное соображение, его надо осуществить!

Словом, многое можно и нужно сделать уже теперь. Пора сделать экран такой же привычной принадлежностью школы, как классная доска.

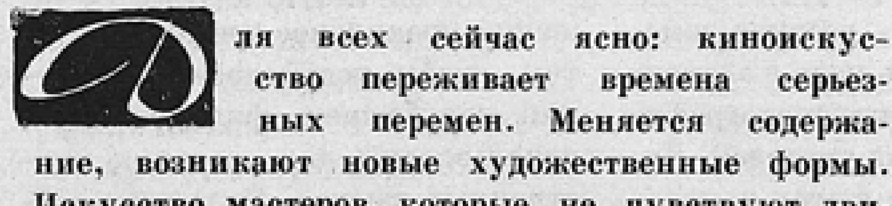
Еще раз с сожалением отметим то, что голоса Министерства просвещения РСФСР и Академии педагогических наук мы не услышали.

Приятно было узнать из выступления председателя родительского комитета школы № 330 Бауманского района В. М. Попковой, что в этой школе организован и регулярно проводится с помощью родителей и шефских организаций кинолекторий для школьной молодежи, помогающий «кинофицировать» курсы литературы и истории.

В знак уважения к учителям столицы М. Швейцер сделал их первыми зрителями недавно завершенной второй серии «Воскресения». Превосходный фильм еще раз напомнил, что экран способен донести до школьников самое главное в великих шедеврах литературы.

И. ВАЙСФЕЛЬД

Драматургия характеров и характер драматургии



Для всех сейчас ясно: киноискусство переживает времена серьезных перемен. Меняется содержание, возникают новые художественные формы. Искусство мастеров, которые не чувствуют движения времени, становится старомодным.

Развитие нового протекает непросто, оно требует от художников, критиков самостоятельных усилий мысли; и недостаточно, скажем, журналу «Искусство кино» сформулировать несколько тезисов, чтобы кинопроизводство бодро ринулось в новом направлении согласно данным «установкам».

В действительности все сложнее.

Эстетические штампы, инерция догматического подхода к искусству, процветавшие многие годы, еще живы. Они заявляют о себе и с экрана, когда мы видим унылый нравоучительный фильм, и в решении Художественного совета, отвергающего непохожий на привычный стандарт сценарий.

Мы помним, как Киевская киностудия решительно отклонила предложение Чухрая экранизировать рассказ Б. Лавренева «Сорок первый», якобы устаревший; как «Ленфильм» отказался поставить сценарий В. Пановой «Сережа», утверждая, что он далек от большой жизни современности. Мы не забыли нападок на интересный фильм Одесской киностудии «Зеленый фургон», резкой критики отдельными работниками «Мосфильма» основных идей сценария «Баллада о солдате» ...

Трудность, однако, заключается не только в том, чтобы понять совершенные ошибки и признать необходимость работать по-новому.

Трудность состоит в том, чтобы, развивая лучшие, классические традиции советского кино, найти новые кинематографические средства творческого изучения жизни, совершить новые художественные открытия.

Каким должно стать киноискусство в наши дни?

Об этом размышляют мастера кино и критики. Опыт, талант, характер мастеров воплощаются в фильмах. Непохожие друг на друга, мастера как бы соревнуются, спорят своими произведениями. Дискуссии эти иногда (к сожалению, редко) выплескиваются на страницы печати, возникают в аудиториях кинематографистов или писателей.

Одним кажется, что новизна киноискусства — в динамике, быстрой смене чувств, событий, обстоятельств. Другие видят пафос фильма в неторопливости.

Есть мастера, которых привлекает лаконизм, язык неожиданных ракурсов, скупых жестов, броских пластических деталей. Об этом говорили своими картинами М. Калатозов, А. Алов и В. Наумов, прозой и сценариями — писатель В. Некрасов. О лаконизме недавно писал театральный режиссер Г. Товстоногов.

Иную позицию защищал своими произведениями и высказываниями Александр Довженко. Он утверждал на экране эпическую мощь событий, щедро развернутых во времени и сопровожденных лирическим монологом автора.

Режиссеры Алов и Наумов в интервью для польского журнала «Экран» (1961, № 51) делят режиссеров на тех, кто отдает предпочтение актерскому образу (Райзман, Герасимов), и на сторонников монтажа и других изобразительных средств воплощения мысли (Эйзенштейн, например).

Иные утверждают, что есть фильмы «объективированные», рассказывающие сюжет от имени объектива-наблюдателя, и субъективированные, пере-

дающие личное мироощущение художника (Калатозов, Феллини).

Подобных противопоставлений можно привести немало.

Контрасты динамики и статики, лаконизма или развернутого повествования и т. п. в большинстве случаев не являются непримиримыми, они отражают разные стороны художественного опыта, разный подход к решению проблемы изображения современного человека, его видимой и невидимой на экране жизни.

В сущности говоря, спор идет о новых формах изображения внешнего и внутреннего бытия людей. О структурных особенностях фильма. О том, как объединить на экране изображение сокровенных тайн психологии героя и пафос общественной борьбы.

Поиски охватывают решительно все стороны жизни киноискусства и в первую очередь — его драматургию.

Правда, содержание всех споров не сводится к кинодраматургии, но именно эта проблема превратилась в плацдарм боев, в узел основных коммуникаций киноискусства второй половины XX столетия.

И не только в киноискусстве. Откройте, скажем, одиннадцатый номер журнала «Новый мир» за 1961 год. Автор статьи «Интеллектуальность или отвлеченность?» В. Щербина, рассматривая проблемы современной литературы, большое внимание уделяет дискуссии с Е. Габриловичем по поводу «раскованного сюжета» в киносценарии и фильме. Изменения языка современного сценария и фильма занимают авторов литературоведческих статей: в журнале «Вопросы литературы» об этом пишут и С. Штут «Необычайное стало законом» (1960, № 7) и Н. Дмитриева «Художественное сознание современника» (1961, № 7). Нечего и говорить, что проблемы содержания и формы сценария обсуждаются во многих статьях специальных печатных изданий — журнала «Искусство кино» и газеты «Советская культура».

Вряд ли найдется сейчас серьезный человек, который усомнился бы в необходимости решительных изменений в кинодраматургии, кто сказал бы:

— Собственно, о чем тут спорить? Еще тридцатилетие тому назад Волькенштейн и Туркин все написали о специфике сценария...

Время потребовало пересмотра многих привычных и удобных представлений о сценарии. Современное кино требует не приспособления кинодраматургии к поверхностно понятой злобе дня и к доброте тех кинопроизводственников, которые готовы начать съемки по любому внешне актуальному сценарию; кино требует смелых рейдов в глубину непознанного материала. Драматургическая структура фильма способна передать историческое содержание жизни современного человека, истоки его действий, поступков.

У нас много говорят об отказе от сюжета, о *де*сюжетизации.

На Западе — о *де*драматизации, *анти*фильме, *анти*романе.

Нас не должны смущать приставки «анти» или «де». Ведь говорят ученые об «антивеществе», и ничего в этом плохого нет.

Важен смысл, который вкладывается в эти понятия. Называя одни и те же слова, мы часто говорим о совершенно разных вещах.

Остановимся сначала на отрицании драматургии за рубежом. Там сейчас, пожалуй, нет более распространенного термина, чем р а з р у ш е н и е.

Разрушение сюжета, разрушение драмы, разрушение сценария.

Противник нового искусства новой эпохи «обнаружен», и по нему ведется ураганный огонь!

Некоторые все отрицают, потому что душевно опустошены:

«Нет больше характеров, нет больше историй, нет ни сюжета, ни предмета. Зато есть глаз, который фотографирует, ухо, которое улавливает. Кого? Что? Нет больше диалога. Зато есть романы, которые представляют собой непрерываемый диалог!» — пишет Дженни Люччиони в статье «Маргерит Дюрас и «абстрактный роман»* («Эспри», Париж).

Почему это происходит? Автор не анализирует, а отвечает восклицанием, в котором выражено отчаяние, крайняя степень отчаяния.

«Мир, потерявший равновесие; прозябающее, безответственное человечество!»

Отсюда уже один шаг до «эстетики» снов, мистики, признания галлюцинирования как нормального состояния и художника и его героев.

Рене Мишá в парижском журнале «Критúк» отмечает, что романы Айрис Мердок «почти всегда задуманы как сны. Они воспроизводят структуру снов, неровность времени, маски, свет, кажущуюся огромную свободу и различные символы... которые, как мне кажется, поднимаются в «Колоколе» до одного символа — того ослепляющего числа, которое мы научились помещать в ночи нашей души».

Дойдя до «н о ч и н а ш е й д у ш и» и «ч и с л а», можно поставить точку. Перейдем непосредственно к кино. Разве мало на экранах Запада и Америки бесформенности, опустошенности, мистической безликости, щедро приправленной полуоткровенной или вполне откровенной эротикой?

---

* Маргерит Дюрас известна кинематографистам и зрителям как автор сценариев «Хиросима, моя любовь», «Столь долгое отсутствие».

Но не об этом будет идти в статье речь. А о том, как мертвые категории «прозябающего искусства» перекочевывают в совершенно иной мир, живой. Мир художников, которые действительно создают новое искусство экрана, действительно хотят стать выразителями мыслей, чувств обновляющегося человечества.

Исторический парадокс заключается в том, что терминологию и понятия разрушающегося искусства («антироман», «десюжетизация» и т. д.) часто варьируют, воспринимая всерьез, теоретики, критики и мастера кино, ни сном ни духом не ведающие ни о Маргерит Дюрас, ни об Айрис Мердок, о которых речь шла выше. Только понаслышке им известно о дедраматизации, антифильме и прочих премудростях, получивших широчайшее хождение на страницах десятков печатных органов.

Эстетика разрушения совершает, так сказать, скрытую агрессию. Но она наносит удар в самую сердцевину киноискусства, «отменяя», отвергая драматургию, сюжет и характеры.

«Новой волне» во Франции, «Свободному кино» в Англии, движению молодых в США, творчеству Феллини в Италии пытаются придать обличие «безыскусственного» искусства, лишенного драматического единства, воспроизводящего «поток жизни» в его непосредственности, часто без заранее написанного сценария.

Будущее киноискусства иногда видят в отказе от сюжета, композиции и т. п., как якобы пережитков умирающей эстетики.

Много взволнованных строчек посвящается критиками «движущейся камере», всепроникающей, чуткой, способной без помощи драматического произведения, без помощи писателя передать движение окружающей нас жизни.

Если названные выше идеалистические теории представляют собой пародию на подлинное творчество, которые мы должны отбросить, как ветошь, то в рассуждениях о документальности кино, о подвижной камере, «потоке жизни» и т. п. отражены действительно существующие в новом искусстве явления.

Слабость этой позиции в том, что возникновение новой формы сценария, новой драматургии часто принимается за ее отмену; как выразился один польский критик: если бы не это зло — сценарий, в кино все было бы хорошо.

Видный английский кинокритик Питер Бейкер в беседе с А. Каплером и автором этих строк высказывал свое восхищение американской картиной «Тени». Ему она казалась открытием. Эта картина, содержащая критику некоторых проявлений современного американского расизма (в этом ее неоспоримое достоинство), снималась главным образом на натуре, с широким применением метода импровизации, без разработанного сценария. На экране появлялись люди, случайно встреченные режиссером и оператором на улице. Это внесло в картину струю свежести, достоверности, но вместе с тем разрыхлило ее. Некоторые моменты оставляют впечатление любительщины. В «Тенях» явно не хватает драматургической стройности, целенаправленности, органичности, какие отличают, скажем, американский прогрессивный фильм «Соль земли» или, например, лучшие итальянские картины по сценариям Дзаваттини. Между тем эта слабость картины прокламируется как ее новизна и сила.

Вертов в 20-х годах открыл в документальном кино замечательный метод съемок, названный им «жизнью врасплох». Объектив киноаппарата, скрытый от глаз снимающихся, фиксировал жизнь в ее непосредственных проявлениях. Сохранив верность этому методу, Вертов, однако, внес в него значительные коррективы: он начал высоко оценивать роль сценария, заранее написанного, ясного и вместе с тем открывающего во время съемок широчайшие просторы для инициативы оператора, режиссера. Картина «Три песни о Ленине», снятая Вертовым в 30-е годы, представляет собой, быть может, наиболее зрелое его произведение. Но его съемки «врасплох» соединимы со сценарием в д о к у м е н т а л ь н о м кино, в хронике; тем более необходима драматургическая основа в х у д о ж е с т в е н н о м фильме. Не стоит заново «открывать» то, что было открыто и переосмыслено еще в немом кино.

В «Тенях» есть уязвимая сторона — перекройка сценарного замысла на ходу; это не является доблестью или творческим откровением режиссера, скорее — слабостью. Американский сценарист Карл Фореман, правда, с излишней резкостью, нетерпимостью, но в общем верно пишет в лондонском журнале «Сайт энд саунд» (летний выпуск за 1961 год, стр. 112):

«...совершенно очевидно, что «Тени» — это не импровизация, а удачливая небольшая картина... Каждому, кто знаком с киноискусством, должно быть ясно, что это произведение полностью перекроено и передактировано от начала до конца в таком направлении, которого автор не мог ни ожидать, ни желать».

По мнению автора статьи, фильм «Тени» перехвален людьми, которым «следовало бы лучше разбираться в фильмах».

Необходимость ясного плана, предварительного сценарного решения очевидна в документальном кино, доказана всей практикой его развития от Вертова до наших дней. В еще большей степени это относится к художественному фильму. Он может иметь форму исторической трагедии, героической драмы или до-

кументально-достоверного кинонаблюдения «потока жизни», но бесспорно, что во всех случаях картина должна иметь свой драматургический принцип, структуру, последовательную и естественную для данного замысла.

Художественный фильм может быть «освобожден» от драматургии в двух случаях: либо когда у автора нет своего отношения к изображаемым явлениям, и он отдает себя во власть материала; либо когда автор находится в счастливо-безмятежном состоянии дилетантизма. Вряд ли и то и другое можно рассматривать как вершинное достижение современного киноискусства.

Итак, на Западе существует тенденция и в литературе, и в живописи, и в кино, которую можно с полным правом назвать антиискусством. Эта крайняя эстетическая реакция требует уничтожения драматургии — сюжета, композиции, характеров.

Лозунгу разрушения образа, разрушения драматургии, дедраматизации должен быть противопоставлен лозунг драматизации, как самой современной и необходимой формы творческого познания мира, современного человека.

●

Разговоры о десюжетизации у нас, как это совершенно очевидно, не имеют ничего общего с проявлениями эстетического нигилизма. Но идея «освобождения» от пут драматургической конструкции занимает многих.

Можно представить себе такую мимолетную беседу режиссера с автором:

— Когда будешь писать сценарий, пожалуйста,— без сюжета. Не надо, конечно, Сэлинджера или Фолкнера, но, во всяком случае, остерегайся завязки, экспозиции, кульминации и прочих школьных понятий. Надоело все это. На экране хочется видеть движение жизни...

Разговор этот достаточно утрированный, но, ей-же-ей, похож на правду, хотя и нельзя точно указать его время и место.

Зато можно указать источник подобных критических размышлений по поводу новых фильмов и сценариев. О «Сереже» писали, что это просто «кинонаблюдения». «Балладу о солдате» также считали лишенной сюжета. В «Сладкой жизни» Феллини видели доказательство крушения драматургии.

Картина Феллини захватывает тогда, когда обнажает общественную суть изображаемых людей, нравов, понятий и привычек итальянского общества, когда личная исповедь художника становится и моей, зрительской.

Феллини однажды написал:

«Да, я постоянно говорю о себе. Но, может быть, есть похожие на меня люди, которые найдут в этом себя».

Приведя эти слова, польский критик Болеслав Михалек добавил: «Их были миллионы». Феллини, продолжает критик, верен не буквальному содержанию воспоминаний. Он объективизировал свои туманные воспоминания, сумел придать им собственную жизнь. Он искал ситуационные эквиваленты, эквиваленты героев для того, чтобы его внутренние переживания стали уделом зрителя («Нова культура», 1961, № 50, Болеслав Михалек, «Интимный дневник»).

В интерпретации других критиков, анализировавших картину, все меняется местами: сила изображается как слабость, слабость как достоинство. Благодаря этому драматургия становится не средством более пристального художественного анализа объективной действительности и раскрытия внутреннего мира, взглядов художника, а явлением гораздо более узким, предоставляющим экран для изображения авторских рефлексий, как интересных и общественно значимых, так и надуманных и случайных.

В «Сладкой жизни» нет привычной драматургии, но есть другая конструкция, другое драматургическое решение, нам мало знакомое или совсем не знакомое. В сценарии фильма Феллини заключена своеобразная сценарная логика, и если мы ее не всегда замечаем, то потому, что она, во-первых, предельно органична для данного замысла, для данного подхода к изображаемой действительности, слитна с содержанием; а во-вторых, непривычна. Пройдет время, и о драматургии «Сладкой жизни», быть может, скажут, что она традиционна, что она слишком организованна, что пора бы «дедраматизировать» киноискусство...

Феллини однажды сказал, имея в виду зрителя:

— Я хотел вас измучить и напугать...

Картина должна была вызвать отчаяние, раздражение, ужас перед той жизнью, которую ведут ее герои. Для этого художник применил средства художественного анализа, обличения (и здесь он подчас достигает огромной силы). Феллини создал своеобразную драматическую конструкцию фильма. На экране постоянно присутствует фигура журналиста Марчелло, проходящего через разные ступени познания и потрясения пережитым и увиденным; далее — система эпизодов, каждый из которых обладает внутренним драматическим движением, иногда достигающим высот трагедийного звучания (самоубийство Штайнера, например).

Как видим, лозунг дедраматизации, с которым связан и «антифильм», противоречив. С одной стороны, он отражает, пусть и в несколько спорной, не-

ясной еще форме, потребности современного искусства, стремящегося к большей полноте изображения действительности, к выходу киноискусства в те области, которые считались недоступными экрану, например в область подсознания. А с другой стороны, и на практике и в теории дедраматизация служит оправданием идеологической аморфности, она как бы призывает художника уйти из большого мира страстей, надежд, политических проблем в сферу смутных, субъективных воспоминаний, рефлексии, где все зыбко, неясно, загадочно и т. д. и поэтому зыбко, неясно, загадочно и в своем экранном, а следовательно, драматургическом выражении. Последнее — явно реакционная тенденция.

Эти противоречия дедраматизации нам необходимо постоянно различать, чтобы не оказаться вовлеченными в бесплодную работу и мнимозначительные дискуссии.

●

С чем связаны изменения современной драматургии кино в нашей стране?

Прежде всего с более пристальным анализом духовного мира человека.

XX и XXII съезды партии развернули всестороннюю критику идеологии и практики культа личности, создали в стране новую атмосферу. Необыкновенно повысилось внимание к творческой ценности каждого человека, к его вкладу в общее дело строительства самого совершенного общества — коммунистического.

Общество — не механическое сооружение, человек — не винтик. Человек прост и сложен. Он центр действительности, для его блага создается все, он существует для блага всех.

Естественно, что повышение роли каждого отдельного человека в жизни государства не может пройти мимо внимания искусства кино.

И в прежние годы советское кино создало немало прекрасных образов. В своих лучших произведениях оно говорило о красоте и величии современников и людей ушедших исторических эпох, создало галерею характеров.

Опираясь на эту плодотворную традицию, кинематограф в наше время совершает тот исторический поворот, который обозначен вступлением в коммунистическое Завтра.

Преобладающее место начинает занимать кинематография характеров, драматургия характеров (конечно, предполагается показ этих характеров в действии).

Кино изображает человека, когда он трудится и когда размышляет, показывает его свершения и намерения, общественную жизнь и жизнь, скрытую от внешнего наблюдения.

Кинодраматургия характеров означает не только предельную индивидуализацию героев и раскрытие общего через неповторимое, случайное, конкретно-чувственное. Она также требует и максимальной индивидуализации творчества сценариста, режиссера, актера, оператора, композитора...

Повышается ценность труда рабочего, колхозника, ученого, служащего и, конечно же, художника. Его особое творческое лицо, его настроения, мысли, впечатления, его фантазия, легко возбудимая фактами собственной биографии и биографии страны, слитых воедино, делает имя рек мастера непохожим ни на кого другого и вместе с тем близким миллионам зрителей.

Мы можем отмечать чрезмерную подвижность камеры Урусевского в фильмах «Летят журавли» или «Неотправленное письмо»; необычную щедрость дикторских текстов от лица автора в «Поэме о море» или «Повести пламенных лет» Довженко; «прозаизм», поразительную сдержанность чувств в сценариях Пановой и т. д. Все это разные формы проявления авторской индивидуальности, активности восприятия мира.

В результате возникает та особая настроенность произведения, без которой искусство превращается только в конструирование, хорошее или плохое, но именно конструирование.

Новая «драматургия» творческого процесса, призванного с предельной силой выявить талант художника, автора фильма, и новая драматургия самого фильма, сценария сосредоточены вокруг человека.

Как романист или рассказчик, так кинодраматург и режиссер могут проследить формирование мысли у героя, выявить ее сложную диалектику. В «Сереже» Коростелев говорит мальчику: «Надо!» Надо остаться здесь, одному, без матери, без нового друга — отца, без семьи. Надо! Отец и сын идут по печальному лесу, ушанка надвинута на глаза мальчонки — грустно... А в финале выясняется иное. Коростелев в последний момент спрыгивает с грузовика и, вопреки воле жены, вопреки рациональной логике своих же недавних рассуждений, хватает Сережу — счастливый — тащит его в машину. Неопровержимое «надо» опровергнуто!

Что же, картина проповедует неустойчивость решений, непоследовательность, безответственность? Ничего подобного. Она действительно опровергает внешне правильное, а по сути своей бесчувственное, лишенное жизненной необходимости «надо» и утверждает высокую человечность и подлинное чувство долга, не умерщвленное формальной логикой. В сценарии и на экране происходит сложное переплетение «да» и «нет», как это бывает при истин-

по художественной трактовке идеи. Этих смен требуют характеры, законы их развития... Как легко было бы уложить сценарий «Сережа» в прокрустово ложе догматической инерции, всеспасительной иллюстративности — скажем, выкинуть сцену, где Коростелев говорит «надо». Идея сразу бы выпрямилась. Но это был бы лишь ледяной бюрократический тезис, противоречащий индивидуальности героя, индивидуальности художника и его творческому замыслу.

Какой молодостью таланта повеяло с экрана, когда мы смотрели картину, поставленную М. Роммом,— «Девять дней одного года»! Об этой картине будет, наверное, сказано и написано немало. Мне же важно подчеркнуть, что сценарий «Девять дней одного года», созданный М. Роммом вместе с Д. Храбровицким, насыщен мыслями о судьбе героев, судьбе научных открытий, судьбе нашей планеты. И это не отвлеченные рассуждения диктора, комментирующего стороннее для него действие, как это бывает в современных картинах. Размышления, сопоставления фактов, их анализ — в характере героев. Сталкиваются факты, противопоставляются или сопоставляются характеры, разные мироощущения, и возникает образ мысли героев.

Показательна сцена в деревне — разговор отца с сыном. Монтажно взаимодействуют три куска: отец, сын, Лёля. Сдержан отец, скуп на слова и сын, молчит Лёля. Н о х о д м ы с л и с ц е н ы я с е н. Сын как бы прикоснулся к истокам — к земле, которая его вскормила, дала ему силу. Отец увидел незнакомое обличье сына, увидел в нем крепкого, нового человека. Реплик мало, рассуждений, в сущности, нет, так как это не в характере героев (Гусевых). Но психологический и философский итог встречи в деревне ясен: для Гусева нет иного пути в жизни — только полная самоотдача ради нашей науки и всего общества. Чрезвычайная сдержанность в словах, поступках, внешних проявлениях и вместе с тем трагическое напряжение диалога, широта философского мышления — такова диалектика этой примечательной сцены в картине.

Конечно, путь, избранный Роммом и Храбровицким,— нелегкий. Здесь есть опасность многозначительности. Она дает себя знать, например, когда звучит голос героини, как бы объясняющий ее внутреннее состояние. Иногда в фильме преобладает именно объяснение. Но разве настоящего художника пугали опасности и трудности?

В той же картине «Девять дней одного года» против многозначительности блестяще применены противоядия. Одно из них — юмор. В финале Гусев пишет шутливую записку о встрече в «Арагви». Пишет в момент, когда ждет операции — рискованной, смертельно опасной. Помнить о других, не терять живого ощущения жизни, способности шутливо говорить о большом и серьезном — это уже само по себе проявление сильного характера. И не случайно мне на память пришли образы таких людей, как Бауман, Фрунзе, Урицкий,— людей замечательного ленинского склада.

В картине «Девять дней одного года» найден — в важнейших драматических ситуациях — органический сплав мысли и характера, сделан крупный шаг вперед в изображении современника — человека умного, глубоко и широко мыслящего.

Характер героя формирует облик кинопроизведения и тогда, когда человек показан развернуто, и— когда отраженно.

Характер раскрывается в драме, как известно, только через противоречия, конфликты внутренние или внешние, внутренние и внешние. Никакого другого пути не существует. Конфликты усложняются, когда характер противоречив, проходит через драматические потрясения. Эта исходная позиция драматургии расшатывалась, когда в 40-е годы распространилась так называемая «бесконфликтность». Ее влияние сказывается и сейчас в сценариях робких художников или просто равнодушных людей.

«Драматургия характеров» означает не просто восстановление драматургического конфликта в современном фильме, но и его переосмысление, обогащение, вызванное реальной действительностью и небывало яркими и еще не испытанными возможностями социалистического искусства.

Нанесен сокрушительный удар по унылo-канцелярскому представлению о положительном герое. Из сусального собирателя прописных истин, из представителя той или иной профессии, действующего согласно последней служебной инструкции (обычно быстро устаревающей), герой в кино 60-х годов вырастает в человека совершенно иного плана. Причем герои фильмов — это люди самые разнообразные.

В наших удачных картинах часто поражает не изобретение новых приемов: монтаж как будто остался тем же, каким был при Эйзенштейне, и способы мизансценирования мало изменились, и стыки те же, что десять лет тому назад, а в то же время — живое ощущение новизны.

Изменился способ рассказа о человеке, принципы сюжетосложения (именно с ю ж е т о с л о ж е н и я, драматизации событий и конфликтов, которые легко третировать и изгонять как отжившие!).

Одна из отличительных (но не исчерпывающих) особенностей современной драматической конструкции заключается в соединении прямого действия с непоказанным, но подразумеваемым.

Кино, влияя на язык пьесы, рассказа, повести, само испытывает их влияние.

Слишком часто кинематографу отказывали в праве на сложный рассказ о сложных людях, о невысказанных чувствах. Оказалось, что кино может самостоятельно и полноценно передавать дух конкретного литературного сюжета (при его экранизации) и может само создавать новый тип драматического повествования, самобытный и в то же время развивающий литературные традиции, казавшиеся «некинематографическими».

Кинематография сейчас овладевает великим искусством передавать на экране приближенно, крупно не только глаза человека, его лицо, но мир его чувств, мыслей, настроений, переживаний. Говоря условно, это психологический крупный план, представляющий собой сложное сочетание слова, звука, смены отношений между героями, второго плана, характеризующего атмосферу действия. Он выражен не только при помощи крупного плана в общепринятом смысле этого слова, но и в сочетании разных планов, позволяющих передать и внешний, и внутренний рисунок образа.

Напомню один момент из картины «Когда деревья были большими» режиссера Л. Кулиджанова. Герой фильма, человек сомнительной репутации, обманувший людей для того, чтобы пожить в деревне ничего не делая, на иждивении молодой девушки, выдавая себя за ее отца, наконец, признается в своем обмане. Оставшись наедине с «дочерью», он говорит: я не отец тебе. Но девушка не верит ему и просто не хочет этого слышать. Она жалеет своего новоявленного отца. Ей он кажется просто несчастным человеком, живущим в вымышленном мире. И признание его она воспринимает как очередное чудачество. Герой потрясен. Он никак не ожидал такого поворота событий. По-видимому, для него теперь остается только один выход — стать честным человеком и, быть может, действительно отцом мнимой дочери. На экране в этом эпизоде даны крупным планом только портреты «отца» и «дочери». Но «крупным планом» предстают отношения между персонажами, переходы чувств, их неожиданная смена. Ассоциации, разбуженные фильмом, ведут зрителя дальше — в мир, не изображенный на экране. Зрители мысленно сопоставляют кадры «отца» и «дочери» с другими кадрами, в которых действуют персонажи, оказавшие влияние на героя, где переданы природа, труд и быт маленькой деревни. В его воображении возникает цельный образ героини, для которой в детстве «деревья были большими» и которая сохранила это непосредственное, поэтическое ощущение мира. Так восприятие небольшой сцены оказывается куда более глубоким, чем это может показаться на первый взгляд...

Приведенные в статье примеры могут дать представление о некоторых отличительных чертах современного фильма и подчеркнуть, что отнюдь не распад драматургии типичен для киноискусства сегодня, не замена его хроникой, кинонаблюдениями и т. п.

Пьесы Чехова в свое время называли недраматургичными.

«Борис Годунов» Пушкина, как известно, нарушил каноны классической драматической конструкции. Вот как на это откликнулся Булгарин:

«В сей пиесе нет ничего целого; это отдельные сцены или, лучше сказать, отрывки из X и XI тома Истории Государства Российского, сочинения Карамзина, переделанные в разговоры и сцены».

Нечто несвязное видел в «Борисе Годунове» и Полевой:

«Остается в памяти множество чего-то хорошего, прекрасного, но несвязного, в отрывках...»

«Броненосец «Потемкин» по выходе был объявлен хроникой, и Эйзенштейн написал интереснейшее полемическое исследование по следам этой картины, доказывая, что она отвечает требованиям... пятиактной античной трагедии! Даже если допустить, что Эйзенштейн, споря, перегнул палку в другую сторону, так или иначе очевидно, что «Броненосец» — это высокая драма.

В свое время было модно говорить о хроникальности неореалистических картин в Италии. Сам Дзаваттини писал, что он не признает сюжета. Он действительно не признает старого сюжета, стандартно-продюсерского или фальшиво-романтического, насаждавшегося итальянским фашизмом или голливудской «эстетикой». Но он создал новый сюжет, отвечающий требованиям революционного кинематографа Италии.

Теперь признаком хорошего тона считается «отменять» сюжет, драматическую конструкцию в мировом киноискусстве — от фильма «Хиросима, моя любовь» до «Сережи». Что ж, передовое, смелое киноискусство как-нибудь переживет и это... Но можно ли этим довольствоваться?

Как выиграет киноискусство, если теория и критика помогут творчески осознать смысл «разрушения» драматургии и смысл ее созидания, происходящего на наших глазах! Осознать, чтобы помочь в совершенствовании киноискусства.

Мы обратились с вопросом:

КАКОВЫ ВАШИ ВЗГЛЯДЫ НА СОВРЕМЕННУЮ КИНОДРАМАТУРГИЮ: В КАКОМ НАПРАВЛЕНИИ, ПО ВАШЕМУ МНЕНИЮ, БУДЕТ ОНА РАЗВИВАТЬСЯ В БЛИЖАЙШИЕ ГОДЫ?

Ответили на этот вопрос польские режиссеры Ежи Кавалерович и Анджей Вайда, французский кинокритик Марсель Мартен, французский писатель и режиссер Арман Гатти, японский кинокритик Кадзуо Ямада и советский сценарист Евгений Габрилович.

Точки зрения, высказанные иностранными кинематографистами, весьма различны, субъективны и во многом спорны, но они интересны, так как дают представление о некоторых тенденциях развития современной кинодраматургии в ряде зарубежных стран.

Ежи КАВАЛЕРОВИЧ

(Польша)

Когда я приступаю к работе над фильмом, я стараюсь контролировать свой творческий процесс. Поэтому я много размышляю как над общими проблемами, так и над частностями. Для каждой темы я стараюсь найти соответствующий кинематографический язык. Я придерживаюсь мнения, что режиссер — автор фильма. Он не может быть только экранизатором сценария, его работа должна начинаться одновременно с работой драматурга.

Однако, задумывая фильм, я не стараюсь заранее приспособить его к своему художественному кредо: это кредо меняется, и мне не хочется ограничивать свое творчество рамками, мною же придуманными. Это правило для меня дорого, так как я верю, что изменения во взглядах художника определяют развитие мысли и формы произведения.

В японском фильме «Голый остров» я ощущаю заранее поставленную художественную задачу — герои не должны говорить, они молчат. Такой прием, конечно, вполне правомерен. Но мне кажется, что намерение обратиться к нему должно возникнуть не перед началом съемки картины, а в процессе работы, в процессе исканий художника. И хотя картина Кането Синдо очень современна и сделана средствами именно современного искусства, мне показалось, что режиссер был все же несколько скован заданностью своей художественной концепции.

Общественная функция искусства быстро изменяется, и прежние драматургические каноны теперь несут иную идейную и художественную нагрузку. Еще недавно, когда господствовала условная классическая драматургия, все происходящее в фильме подгонялось под ее требования. А сейчас я хочу из кадра в кадр вносить свое, ломая привычную композицию и структуру. И это не результат моей режиссерской выдумки или искусственного стремления разрушать традиционные формы. Это требование времени. Когда я работаю над фильмом, меня обуревают мысли, новые творческие устремления. И если я сохраняю основную систему сюжетного построения и композиции, то я оставляю за собой право импровизировать внутри эпизодов, оставляю полную возможность для свободного самовыражения.

Теперь уже не удовлетворяют традиционные приемы монтажа: монтажный стол заменила операторская тележка, которая дает возможность искать ритм произведения прямо в павильоне. Я разрабатываю монтажную фразу в режиссерском сценарии, снимаю ее, а на монтажном столе идет только подчистка, уточнение. По-моему, все это относится и к драматургии произведения. Или взять, к примеру, композицию кадра. Дело не в том, чтобы построить кадр правильно, красиво. Композиция кадра должна нести драматургическую функцию. Она должна сообщать движение мысли, а не только пластическим элементам, вещам. Американский фильм «Двенадцать разгневанных мужчин» статичен изобразительно, но динамичен по мысли.

У современного зрителя все более развивается склонность размышлять, фантазировать. Его воображение стало более богатым. Драматургические штампы уже достаточно изучены им, и он отгадывает их без особого интереса. Однажды во время

сеанса я заметил, что мальчишки за несколько минут до того, как герой поцеловал героиню, стали чмокать губами. Они легко «разгадали» драматургию фильма. Нет необходимости давать зрителю пищу, которую он может глотать, даже не разжевывая.

Зритель мне представляется качающимся на своеобразных качелях: иногда я его подталкиваю, иногда задерживаю полет его фантазии; когда мне нужно, я резко толкаю его или заставляю плавно парить. Но я всегда должен управлять этими качелями.

Я уже говорил, что время меняет мои взгляды. Меня теперь больше привлекает литература документальная, мемуарная. Обычная беллетристика мне уже менее интересна. Мне, например, понравился кубинский фильм «Рассказы о революции». Он предельно документален и дает возможность понять то, чего мы не знали, с чем не были знакомы. Можно привести и другие примеры стремления кинематографистов показать события такими, какие они есть или были, оставив за бортом наскучившие драматургические штампы.

Арман ГАТТИ

(Франция)

Новые веяния в кинодраматургии — и прежде всего стремление к бессюжетности — следствие естественного процесса, связанного с необходимостью постоянно искать новые выразительные средства. Современный кинодраматург никому не уступает места, он лишь занимает новую позицию, делает маневр.

Естественно, что новые устремления кинематографа и телевидения неразрывно связаны с общими тенденциями развития искусства. Кинематограф и театр сейчас пристально следят за жизнью, за всем новым, что появляется в обществе. Это отражается и на поисках новых выразительных средств.

Классический итальянский театр со сценой-площадкой, от которой идут зрительные ряды, представляет собой, по существу, салон для избранных. Такой театр-салон был правомерен во времена энциклопедистов. В наши дни театр упорно ищет простора, стремится к слиянию со зрительным залом.

Но вернемся к кинематографу. Мне хочется сделать такое сравнение. Когда-то первый паровоз удивительно походил на дилижанс, с той только разницей, что вместо лошадей его катил двигатель, работающий на топливе. Современный тепловоз не имеет ничего общего со своим прапрародителем. Это уже нечто иное в качественном отношении.

Кинематограф первоначально был, если можно так сказать, механическим театром, не более. Но постепенно, осознавая свои функции и возможности, кинематограф все больше проникал в жизнь и все больше отдалялся от театра.

Современные тенденции в развитии кинематографа станут понятными, если задуматься о его сущности и функциях.

Фильм выражает идеи и чувства художника, но к кому он обращен? Ответ может быть только один — к самым широким слоям общества. Произведения кино должны быть простыми, понятными, в отличие от театра, поэзии, живописи, которые еще могут «позволить себе роскошь» служить кругу избранных (хотя и эти искусства стараются теперь стать более доступными, раздвинуть рамки, некогда определенные для них обществом).

У народа иное, чем у кучки богачей, образное восприятие окружающей его действительности — простое, неизощренное, не сюсюкающее. И кинематограф всегда искал и находил выразительные средства, наиболее близкие к народному ви́дению жизни. С появлением в мире социализма выросли потребности и возможности народа. Стали уравниваться стремления художника и возможности зрительского восприятия. Это особенно важно для кинематографа, который всегда во многом зависел от культурного уровня народа.

Общество выросло и потребовало, чтобы и кино стало взрослым. Рост кинематографа можно сравнить с ростом человека. В детстве он любит сказки, но наступает время, когда он берет в руки Достоевского. Правда, он иногда возвращается к сказкам, но это отнюдь не основная его интеллектуальная пища.

Сценаристы должны осознать происшедшие изменения. Они должны отказаться от экранизации романов и повестей, имеющих завязку, логическое развитие, кульминацию и развязку. Сценарист останется первым человеком в кино, если его мысли и художественные устремления соответствуют духу нашего времени. Я считаю, и в этом мое глубокое убеждение, что кинописатель должен быть последовательным и в конце концов сменить авторучку на кинокамеру. Когда это произойдет, мы будем присутствовать при рождении качественно нового поколения кинописателей.

Сегодня таким кинописателем я считаю Алена Рене. Он первым начал взламывать кинороман, столкнул его с рельс традиций. Как правило, Рене совершенно по-новому переосмысливает сценарий. Последний его фильм «В прошлом году в Мариенбаде» являет собой пример современного кинописьма. В этой картине, возможно, не все удалось, но это не должно заслонять главного—с ней родилось нечто подлинно новое.

Фильм построен на воспоминаниях героя. Ход мыслей этого человека совершенно естествен, он думает обо всем, что приходит ему в голову, и режиссер показывает события не в соответствии с утвердившейся драматургической логикой, а следуя свободному течению мысли.

К примеру, можно вспомнить один эпизод этого фильма. За столиками сидят люди во фраках, они едят, разговаривают. Режиссеру нужно «вспомнить» всего одну фразу, сказанную в тот вечер, и вот он дает длинную панораму — кривой наезд на людей, занятых своим делом. Мы видим беззвучную артикуляцию ртов, и звука нет до тех пор, пока аппарат не приближается к человеку, сказавшему ту, единственно нужную фразу.

В основе подобного отображения действительности лежит субъективное авторское начало. Но разве это не дает возможности в конечном счете достигнуть результата, имеющего большую объективную ценность?.

Конечно, метод Рене и следующих за ним художников таит в себе серьезную опасность: увлекшись, они могут забыть о зрителе, стать для него непонятными...

Но какой метод гарантирует от опасных излишеств? Раз уж мы хотим создать новое искусство, мы должны искать, должны стремиться к открытиям.

На мой взгляд, сущность явления, о котором идет речь, прогрессивна, даже если и будут некоторые потери. Если солдаты не смогли целиком захватить вражескую траншею, а достигли только одного окопа, все равно это путь вперед.

Марсель МАРТЕН

(Франция)

Нельзя не согласиться с утверждением, что в конструктивном отношении кинодраматургия до сих пор находится на уровне произведений Александра Дюма. Киносценарий все еще подвержен сильному влиянию театра, и произведения кинодраматургов в большинстве своем похожи на театральные пьесы.

И только в последнее время кинодраматургия стала нащупывать свои, оригинальные решения, свои пути развития.

Ныне в кинодраматургии все сильнее сказывается влияние современного романа. Вместе с тем ощущается и воздействие телевидения. Процесс этот сложен и с трудом поддается анализу.

К примеру, можно сказать, что возвращение кинематографа к фильму, главный персонаж которого—наблюдающий глаз самого автора, произошло именно под влиянием телевидения.

В этих фильмах мы уже не имеем дела с тесной сценарной схемой: вся конструкция сценария здесь свободнее, шире. Как и современные романы, новые сценарии несут в себе большие возможности для самовыражения.

Романы Хемингуэя не ограничены заданной конструкцией. Освободившись от традиционных построений, Хемингуэй с завидной легкостью проникает в психологический мир человека — героя произведения. Творчество Хемингуэя имеет огромное значение для развития современного сценария.

Сейчас многие ссылаются на художественный опыт итальянского режиссера Микельанджело Антониони. Сценарии его фильмов не имеют ни традиционного начала, ни конца. Картина выхватывает кусок жизни, ее эпизод, все остальное остается за кадром: прошлое, будущее. Но настоящее показано в полной мере—с деталями и эпизодами, которые кажутся мало связанными с развитием действия и не имеющими к нему прямого отношения.

В «Приключении» и в «Крике» Антониони не стремится до конца проследить каждую из взятых линий. Он показывает облик жизни таким, какой он есть, каким мы его видим, с главным и второстепенным, он не отбирает существенное и не отбрасывает незначительное.

Другими словами, в современной кинодраматургии все заметнее проявляется тенденция покончить с какой бы ни было искусственностью в построении фильма и очевидной организованностью использованного в нем жизненного материала.

Кадзуо ЯМАДА
(Япония)

Мне бы хотелось говорить не столько о творческих проблемах кинодраматургии, сколько об общественном и деловом положении наших кинодраматургов. Это не прихоть: творческие возможности, идейные устремления прогрессивных японских сценаристов сейчас во многом ограничиваются ситуацией, сложившейся в кинопромышленности. Какова же эта ситуация?

Для каждого, кто хочет снимать настоящие произведения киноискусства, выходящие за рамки простого развлекательства или послушного следования моде, в Японии сейчас существуют три пути. Первый из них — работа в крупной кинокомпании, где сценарист порой имеет возможность выразить свои прогрессивные идеи хотя бы в форме коммерческого боевика. Второй — взвалить на одного себя бремя единоличного создателя фильма, то есть быть одновременно и продюсером, и сценаристом, и режиссером. И третий — обратиться к моральной и материальной помощи народа.

Возможность воспользоваться одним из этих путей представляется весьма редко, да и движение по нему сопряжено с большими и многочисленными трудностями.

В условиях политического давления и коммерческой конкуренции большинство написанных сценариев вообще не получает применения. Сценарист, чтобы как-то себя обеспечить материально и получить признание, должен писать в год от десяти до двадцати сценариев. У него совершенно не остается времени на размышления, на творчество, которое приходилось бы ему по сердцу и привлекало не только своей финансовой перспективой. Содержание, форма, стиль японских сценариев почти целиком зависят от коммерческой конъюнктуры и политических обстоятельств.

Вот почему сценарное искусство в Японии падает с каждым годом все ниже и ниже, а огромное количество произведений кинодраматургии попадает в производство как массовая, конвейерная продукция; японские сценаристы превращаются в своем большинстве в ремесленников, теряют артистизм, перестают думать о насущных проблемах искусства.

И только отдельные художники находят в себе мужество сопротивляться этой ситуации. С огромными трудностями и лишениями они создают сценарии, заслуживающие признания прогрессивной общественности, и добиваются их реализации.

Прогрессивные драматурги, работающие с крупными кинокомпаниями, обращаются в своих фильмах к многозначительным аллегориям, символам, эзопову языку. Они стараются поведать о правде жизни, облекая свое произведение в привычную коммерческую форму.

Наиболее характерный пример являет собой в этом смысле картина «Свиньи и броненосцы» сценариста Хисаси Ямаучи и режиссера Сохеи Имамура.

Фильм рассказывает о людях одного японского городка, где расположена крупная американская военно-морская база. Среди населения господствуют антиколониальные настроения; жителям не нравятся непрошеные гости.

Неприятное соседство активизирует деятельность местных гангстеров. Временно потерпев крах со своими темными операциями, они решают скупать по дешевке отбросы на американской военной базе и откармливать ими свиней. Гангстеры начинают загребать деньги, и с американцами, понятно, у них налаживаются хорошие отношения.

Героиня фильма работает в ресторане, ей надоели гангстерские дела ее возлюбленного и других парней. Она собирается покинуть город и попытаться начать новую жизнь в большом промышленном городе Кавасаки. Она мечтает поступить на производство. Однако ее возлюбленный, пораженный болезнью стяжательства, остается глух ко всем ее мольбам уехать из этого грязного логова. Бизнес со свиньями вскоре проваливается, а возлюбленного героини убивают во время жестокой схватки, возникшей среди гангстеров. Потеря покровителя, отчаяние, нужда приводят ее в публичный дом. Но ненависть к американской военщине, чувство человеческого достоинства все же одерживают верх в ее душе. Девушка решает ехать в незнакомый город одна. В это время в порт прибывает группа американских военных кораблей. Проститутки бросаются встречать новых «гостей». Этот алчный поток, однако, не увлек героиню: она все-таки уезжает в Кавасаки...

В картине много драк и других чисто коммерческих эпизодов. Сценарист вынужден был пойти на это по требованию кинокомпании. Важную социальную тему ему пришлось задрапировать в крикливые одежды сенсационности. Он был вынужден поступить так, ибо в противном случае кинокомпания просто отказалась бы от сценария.

Режиссер фильма «Свиньи и броненосцы» Имамура — автор нескольких серьезных фильмов, в которых поднимаются важные общественные проблемы. Это талантливый и авторитетный художник. А если учесть, что упомянутый фильм интересен также и своим изобразительным решением, то станет ясно, почему в Японии картину «Свиньи и броне-

носцы» многие сравнивают с «Голым островом», ставят с ним рядом, бок о бок.

Другая часть прогрессивных кинодраматургов работает для независимого производства.

В титрах «Голого острова» Кането Синдо значится продюсером, сценаристом и режиссером. За этими обычными словами кроется целая повесть о трудной борьбе прогрессивного художника за право творить свободно.

Синдо пошел на риск и сам финансировал съемочную группу. Благополучное завершение съемок стало возможным благодаря энтузиазму актеров и технического персонала, а также благодаря моральной поддержке общественности.

Но, пожалуй, наиболее симптоматична помощь, которую оказывают прогрессивным художникам профсоюзы и массовое движение киноклубов.

В этом году «независимые» создали фильм «Случай в Мацукава». Он рассказывает о железнодорожной катастрофе, случившейся десять лет назад. Воспользовавшись ситуацией, власти тогда без всяких улик бросили за решетку двадцать коммунистов. Поднялась волна народного возмущения. Долгие годы общественность упорно боролась за освобождение невиновных людей.

В начале 1960 года это движение приобрело особенно большой размах. Тот же Кането Синдо начал тогда писать сценарий. Когда он его закончил, впервые в истории японского киноискусства состоялось всенародное обсуждение сценария. Синдо учел многие замечания и к октябрю 1960 года представил окончательный вариант.

Режиссер Сацуо Ямамото взялся за постановку этой картины. Фильм снимался с ноября 1960 года по январь 1961 года. Так прогрессивные художники японского кино создали фильм, разоблачивший антикоммунистические происки реакции.

Подобным образом появился на свет и фильм «Борьба без оружия», сценарий которого, правда с меньшим размахом, также обсуждался народом. Сбор денежных средств позволил осуществить его постановку.

То, что я рассказал о положении сценариста в Японии, быть может, не имеет прямого отношения к дискуссии о новых явлениях в кинодраматургии. Но я не мог не рассказать об этом, и, по-моему, условия, в которых работают кинематографисты, во многом определяют пути и художественного и идейного развития современного прогрессивного киноискусства.

Анджей ВАЙДА

(Польша)

Кино связано со многими видами искусства, и нельзя о нем говорить, минуя то, что происходит в современной литературе. А в области литературы, как мне кажется, наблюдается явная смена стиля. Очень часто в основе современной повести или романа мы уже не находим строго законченной линии повествования, а герои обрисовываются не только с позиций рассказчика. Автор стремится создавать образы и характеры как можно более всесторонне, а композицию строит порой весьма своеобразно. Так, например, он дает сначала обрывок действия, затем ретроспективное отступление, затем неожиданный фрагмент авторского комментария и снова ретроспективное отступление, но уже с иной точки зрения. И в результате возникает продуманно и пластично выписанный образ героя. Наблюдается, впрочем, еще один очень существенный момент, характерный для современного искусства, в первую очередь литературы. События, раньше послужившие бы писателю для создания трехтомного романа, современный писатель укладывает в рамки короткого рассказа. Это объясняется тем, что автор XIX века, строя сюжет на простой, основной схеме и давая вместе с тем очень сложное, внутреннее психологическое действие, прибегал при этом к многочисленным детальным описаниям — места действия, персонажей и ситуаций. В наше же время писатель многое лишь слегка намечает несколькими фразами, несколькими словами, как будто урывками. Из незаконченных сюжетных линий возникает особый мир, по-своему очень глубокий или, точнее, современный благодаря своей всесторонности и одновременно краткости и динамичности. Все в нем становится более относительным, существующим в движении.

Я считаю, что кино пока еще идет по следам литературы, однако это не говорит о его природной зависимости от литературы. Это очень существенный вопрос. Ведь если предположить возможность создать сценарий, который можно полностью воплотить в фильме, это будет значить, что кино не располагает средствами, отличающими его от литературы.

Я считаю, что нельзя сравнивать эти два вида искусства. Существует большая разница между театральной пьесой, в которой все выражено при помощи диалогов, и киносценарием, где диалоги — лишь один из компонентов. Есть фильмы, совершен-

но лишенные диалогов, однако же они порой превосходны. Поэтому описание того, что происходит на экране, неизбежно беднее и в чем-то существенно отлично от изображенного на экране. Каждому искусству присущи свои особые выразительные средства, которые нельзя перенести в другое искусство. Тщетной была бы, например, попытка описать картину Сезана. Ею можно восхищаться, можно о ней писать. Но не более.

Кино отличается от литературы, как живопись от описания картины. И мне думается, что следует искать это различие, а не сходство. Но тут перед нами встает вопрос: возможно ли перенесение современной литературы — литературы, полной невероятных тонкостей, отклонений от темы, различных освещений одного и того же события — возможно ли перенесение ее на экран? Думаю, что да. Если посмотреть ранние фильмы Эйзенштейна и американского кино, например Штрогейма, то в них можно увидеть зарождение этого стиля, с характерными для него отклонениями от темы, с его неожиданными ассоциациями. Все это там очень органично, и к нему можно снова вернуться.

Нашествие литературы на экраны — я имею в виду главным образом литературу XIX века — привело к тому, что, едва только начиная смотреть фильм, мы уже знаем: если герой показан таким, а фильм начинается вот этак, то действие будет нарастать давно известным нам образом. В определенный момент судьба героя сведет его с другим героем, а в следующий момент он встретит женщину, и в результате все это приведет к заранее предугаданной развязке. Нам это уже порядком надоело, и мне кажется, что литература подобного рода оказывает неблагоприятное влияние на кино. Только в новой литературе, в ее современных тенденциях я вижу возможность какого-то обновления и для киноискусства.

Евгений ГАБРИЛОВИЧ
(СССР)

Итак, в киноискусстве рушатся привычные формы сюжетосложения. Объявлено, что следует отказаться от сценария, имеющего традиционную структуру. Не нужны ни завязки, ни развязки. Не нужна и кульминация. Современный фильм, говорят нам, есть зрелище без начала и конца— это некий обрывок жизни, выбранный из сонма таких же отрывочных обстоятельств, никак не возникающих, ничем не завершенных. Поток событий, освобожденный от сдерживающего и организующего сюжетного кольца.

Старомодными, сентиментальными, рассчитанными на поверхностный, филистерский, консервативный вкус объявляются фильмы, сюжетные звенья которых отработаны, дополняют друг друга, вытекают одно из другого, где сюжет представляет собой сложный, стройный и хитрый механизм, из которого не удалишь и винтика. Новое в том, что герой картины просто-напросто проходит сквозь фильм, а навстречу ему, не связанные друг с другом, несутся потоки событий, сцен, воспоминаний. Это как бы мельчайшие частицы жизни, мгновенно входящие в фильм и так же быстро из него исчезающие, объединенные лишь тем, что с ними встречается или сталкивается герой. Поток наблюдений, чувств, ощущений.

Мое отношение к этой теории?

Прежде всего — искусство, конечно, не может существовать без постоянных и страстных поисков новой выразительности. Разнообразие новых жизненных материалов, неиссякаемость творческой выдумки, вдохновенная сила неизвестных приемов и форм— все это не только желательно, но и необходимо в кинематографе. В противном случае он обречен снова и снова жевать много раз пережеванное.

Однако является ли именно «принцип потока» обязательным признаком современного кинематографа, как утверждают его апологеты? И надо ли отлучать от современности все то в киноискусстве, что действует по иным принципам и ищет новой выразительности на других путях?

Во-первых, так ли уж новы приемы «потока»? Не надо быть особым знатоком истории литературных форм, чтобы знать, что «поток» давным-давно применен в литературе — сперва ирландским писателем Джеймсом Джойсом, а затем многочисленными его продолжателями.

Другими словами, литературной практике «потока» почти столько же лет от роду, сколько кинематографу. Таким образом, перед нами всего лишь кинематографическая парафраза того, что уже множество раз использовалось в литературе. И этот-то отблеск литературных битв, давно умолкнувших, только теперь докатился до кинематографа, и метод «потока» объявлен сверхсовременным и обязательным для экранов второй половины века.

Но дело, конечно, не в хронологических изысканиях. Я упомянул о хронологии только потому, что все качества, отмеченные в свое время исследователями как характерные для джойсизма, про-

ступают теперь и в кинематографическом его обличье. Это — эгоцентризм, резчайший субъективизм, исследования мельчайших чувств и ощущений героя. В своем логическом развитии «поток» под рукой художников-индивидуалистов неизбежно превратится в лишенные какой-либо связи друг с другом обрывки ощущений, сцен, впечатлений, то есть в абстрактный кинематограф.

Именно здесь истоки абстрактного кино, резко враждебного демократическим, народным принципам киноискусства. И это должны совершенно отчетливо уяснить себе те прогрессивные художники, которые выступают столь ярыми поклонниками «потока».

Эти художники, ратуя против сюжетной структуры фильма, обычно говорят, что, освободившись от условностей сюжета, они смогут тщательней исследовать психологию, детали поведения, сложность чувств действующих лиц,— а именно этого требует современный кинематограф. Согласен: одно из важных качеств современного киноискусства именно в тщательности и глубине исследования, в борьбе против верхоглядства и внешней динамики традиционного кинозрелища. Но разве сюжет мешает тончайшему и пристальнейшему исследованию? Разве, скажем, традиционный сюжет «Анны Карениной» стушевывает психологическую зоркость Толстого? А уголовные сюжеты Достоевского?

И разве то, что мы заранее отлично знаем сюжетные ходы романов Толстого и Достоевского, мешает нам вновь и вновь с огромным наслаждением перечитывать их?

Дело не в этом знании или угадывании фабулы, а в том, *как* работает художник. Новое, современное в искусстве — это художник, наш современник, пришедший со своим жизненным материалом, своим ви́дением мира, своим пониманием и оценкой общественных, нравственных, бытовых проблем. И со своими, неотделимо присущими ему как художнику формами воплощения всего этого на страницах книги или на экране. Но новое — это то, *что* открыто им, и то, *как* это воплощено. Одни же формальные признаки, оторванные от неповторимой индивидуальности первооткрывателя и повторенные во множестве, в массовом производстве (будь то отрицание или утверждение сюжета, плавный или «рваный», ассоциативный рассказ и т. д.), являются лишь эпигонством и современны только в том смысле, в каком современен на два-три года новый фасон брюк и шляп. Это не новизна искусства, а новости моды.

Я вовсе не за обязательность слаженного во всех деталях сюжета. Мне думается, что нет ничего плохого, если кто-либо из советских киноработников попробует отобразить на экране «поток жизни» нашего человека. Не следует обрушиваться на это заранее, при следующих, однако, условиях: чтобы вызывалось это творческой необходимостью, а не наивным убеждением, что только данный метод подлинно современен; чтобы и этот метод, как и любой другой, служил выразительному отображению советской жизни, советских людей; чтобы художник ясно видел опасность субъективизма, которая заложена в «потоке».

...Сценарий никогда не пользовался признанием у кинотеоретиков Запада. Ныне же поклонники «потока» обрушиваются на него с особой яростью. Утверждается, во-первых, что в противоположность театру современный кинематограф не нуждается в литературе. И констатируется, во-вторых, что литература вообще враждебна природе кино, «как враждебна она живописи, архитектуре и т. д.».

Рассмотрим здесь эти утверждения. Прежде всего о театре. Увы, и в театре, существовали времена, кстати, совсем недавние, когда литература подвергалась не менее жестоким проклятиям. Много писалось тогда о том, что она враждебна истинной театральности, убивает ее, что настоящий путь театра — в поисках собственных средств выразительности, в корне иных, чем средства литературные.

Прошли годы, отшумели битвы, и театральная драматургия признана повсеместно как основополагающая сила театрального зрелища.

И такой же основополагающей силой является кинодраматургия в искусстве экрана, сколько бы унижений и брани ни обрушивалось на нее сейчас.

Казалось бы, «фильмы-потоки», где нет сюжета, где «ничего не происходит», есть высшее выражение гибели сценария и установления неограниченной режиссерской власти в кино. Но нетрудно заметить, что это «ничего не происходит» есть тоже драматургия, и при этом сложнейшая, и что только на первых этапах, в первых опытах режиссер может здесь обойтись без помощи сценарной литературы. Чем дальше будет развиваться «принцип потока» (если он будет развиваться), чем сложней и многообразней будет амплитуда действия такой кинематографии, тем жизненно необходимей станет ей перо писателя-кинодраматурга, ибо построить настоящий хороший фильм «без сюжета и искусственных драм» столь же сложная литературная, драматургическая задача, как и любая иная.

Позволю себе повторить утверждение, уже однажды высказанное мной: только в великой кинодраматургии путь к подлинному раскрытию всех бескрайних возможностей кинорежиссуры, уход от писательской драматургии поведет лишь к эстетскому измельчанию и вырождению кинорежиссуры при наличии всех признаков неограниченной ее власти—явление, которое уже отчетливо проступает на Западе.

Основополагающее значение большой сценарной литературы особенно ясно именно сейчас, когда во всю ширь встает перед киноискусством проблема широкого использования такого оружия, как слово.

Вспомним, что с первых же дней звукового кино слово подверглось бурным и желчным нападкам прославленных киномастеров. Поклонники великой немоты наносили удар не по шумам и музыке, записанным на пленку, а именно по слову. Оно представлялось им чуждым киноискусству, пошлым и разрушительным.

Борьба не утихала в течение десятилетий. В разных странах, под разными широтами она возобновлялась с новым ожесточением и упорством.

Но появились произведения некоторых современных мастеров и доказали наглядно всю тщету, наивность, ребячество этой борьбы.

Мне кажется удивительным, что теоретики, столь часто и бурно славящие Довженко, обычно проходят мимо существеннейшего в его платформе художника — мимо битвы за мудрое, глубокое слово, звучащее с экрана. Как часто не замечается то, без чего нет искусства Довженко,— сила слова, весь тот неповторимый и мощный словесный массив, который и придает чудесную силу всему, что мы видим в фильме.

С другой стороны, М. Ромм в своей новой картине применил слово так, что оно подняло киноискусство на качественно новый уровень, сделав доступной экрану сферу раздумий, сферу жизни разума, борение мыслей, идей.

Конечно, слово не может звучать с экрана, заполняя собой все,— это была бы проповедь, лекция, но не кинозрелище. Слово требует тончайшего и выразительнейшего зрительного сопровождения, сложнейшей и вдохновенной разработки зрительного ряда. И в этом-то слиянии глубокого слова с проникновенным, сложным, острым и неожиданным зрительным рядом и заключена поэтика «кинематографа мысли», отмечающего сейчас свои самые первые шаги.

Нельзя не видеть, что для прогрессивного, демократического искусства экран, способный отобразить мир мысли, жизнь мысли, столкновение мыслей и идей, неизмеримо более важен, нежели экран, отображающий поток событий и ощущений. Но может быть, и мысль — это только мода? Ни в коей мере! «Десюжетизация», «антидрама» являются лишь возможными элементами кинематографических приемов. Использование же слова во всем его могуществе, мудрости и философской глубине дает в руки киноискусству принципиально новый и современный вид оружия, подобно тому как новым и современным оружием явилось в свое время изобретение крупного плана, монтажа, звука.

Итак, кинематограф не уходит от литературы, а приходит к литературе, сохраняя и умножая весь неисчерпаемый арсенал своих специфических средств.

Кинематограф большой мысли (отнюдь не противостоящий действию) столь же далек от театра, как и любое другое настоящее кинозрелище. Хочу еще раз подчеркнуть, что чем глубже, сложней, философичней слово, тем тоньше, вдохновенней, разнообразней, сложней по своим связям с этим словом должен быть зрительный ряд.

Кинематограф, родившийся немым, умевший поначалу передавать только внешность событий, стал постепенно великим мастером рассказа о чувствах человека. Теперь пытливо, мучительно, страстно ищет он путей и средств, чтобы суметь передать необозримую сферу мысли, сферу не только чувств человека, но и размышлений человека.

И в этом, а ни в чем другом, модном и преходящем, смысл тех глубинных процессов, которые так важны и основополагающи для киноискусства наших лет.

Л. КАТАЕВ

Кратчайший путь

Пусть кадр будет окном в жизнь!— так заканчивает свою интересную и своевременную заметку оператор А. Ниточкин в № 8 журнала за 1961 г. Боюсь, однако, что такая формула без уточнения может дать основание для ошибочных выводов. Через «окно в жизнь» можно увидеть разное в зависимости от позиции художника, от того, как он понимает свою идейную задачу, от использования всего арсенала выразительных средств.

Очень характерно для операторского искусства наших дней раскрепощение кадра от статуарности съемочной камеры. Но штамп, скука, бессодержательная пестрота могут подстеречь кинооператора, даже если он открещивается и отплевывается от статуарных приемов съемки. Для проникновения в жизнь нет рецептов, имеется только одно средство — быть вместе с драматургом и режиссером всегда в гуще жизни, жить ее интересами, ее ритмом.

Кинооператора это обязывает в каждой картине искать особый ключ к решению изобразительной формы произведения. Скажем, то, что абсолютно правильно для экранизации произведений Льва Николаевича Толстого, может оказаться непригодным при съемке кинокартин на современные темы. Приемы кинооператора в сатирической комедии должны отличаться от «ключа», которым оператор пользуется при работе над комедией чисто бытовой. Едва ли тут применимо «окно», скорее здесь требуется сатирическое «увеличительное стекло», о котором писал В. Маяковский.

Поиски верного «ключа» немыслимы для оператора без самого тесного взаимодействия с режиссером, сценаристом, актерами, художником, композитором. Это значит, что на кинооператора ложится значительная доля ответственности не только за так называемое «качество кадра», но и за то, как будет воспринят советским зрителем фильм в целом. Если дозволено будет выразиться несколько резче, я бы сказал, что кинооператор становится все более ответственным творческим единомышленником режиссуры и автора сценария.

Поиски верного изобразительного решения кинокартины могут привести иногда к некоторой потере столь излюбленной многими самодовлеющей живописности, «красоты» кадра.

В фильмах А. Москвина кадр академически точно выполнен по своей композиции и световому решению. Иногда именно такая академическая живописность бывает приятна сама по себе, но она не всегда способствует художественному качеству кинокартины в целом. Ведь киноискусство «безусловно» по самой своей природе, и этим оно отличается от театра, в котором условность всегда играет колоссальную роль.

Это обстоятельство и помогает кинооператору, и значительно осложняет его задачу. Перед кинооператором, ищущим «правильное» решение кадра, множество возможностей. Надо только уметь искать, хотеть искать. С. Урусевский зачастую не боится идти на сознательную потерю живописной красивости кадра, когда он одним куском решает всю «фразу» — большую сцену. Не боится этого риска также И. Шатров в картине «Они были первыми». Одним куском он показывает многоликую сцену посадки в поезд молодых красноармейцев, отправляющихся на фронт гражданской войны. Длина сцены — около тысячи метров. Камера непрерывно движется, и оператору удается воплотить в одном «куске» целый сюжетный узел кинокартины. Множество эпизодов органически связано в одну выразительную сцену. Академической «живописью», «портретностью» здесь и не пахнет, но кинооператором дан исключительно выразительный кусок подлинной жизни (в котором, может быть, есть и своя живописная прелесть, и свои незабываемые портретные черты).

Поиски такого не академического, органического решения всегда связаны с некоторым творческим риском. То ли найдешь искомое, то ли окажешься у разбитого корыта. Гарантия здесь немыслима. Создать ее умелым подбором декларативных цитат или клятвами в верности традициям невозможно. Залогом добросовестности и плодотворности поисков является ответственность оператора за художественное

качество и судьбу на экране кинофильма — наряду, конечно, со сценаристом, режиссером, актерами.

Это право на честный риск и эксперимент должно быть предоставлено кинооператору. Нельзя заранее называть формализмом каждую попытку оператора искать новое решение кадра. Кинооператорское искусство ищет наиболее удачной, органически оправданной формы для выражения идей, мыслей, чувств, страстей и раздумий, заложенных в сценарии фильма и режиссерском плане. Противопоставление драматическому и режиссерскому замыслу — вот что такое формализм оператора.

Говоря о праве кинооператора на творческий риск, эксперимент, я говорю о праве советского кинематографиста искать надежные пути к сознанию, чувствам советского зрителя.

В. ШУМСКИЙ

Ложные увлечения

Техника кинематографии чрезвычайно обогатилась за последнее время. Появление новых видов экрана— широкоформатного, панорамного, циркорамы — позволяет проникнуть в бескрайние просторы макромира и бесконечные глубины микромира. Обогатилась также и техника киносъемки — широкоугольная оптика с применением специальных вспомогательных средств значительно пополнила арсенал средств кинооператора.

И это сказалось весьма положительно на поисках оригинальных операторских решений. В «Судьбе человека» оператор В. Монахов усилил большую эмоциональную насыщенность сцены побега Соколова, применив широкоугольный объектив и поднявшись для съемки на вертолете. Широкоугольный объектив помог С. Урусевскому в фильме «Летят журавли» добиться замечательных результатов в сцене, где Вероника бежит прощаться с Борисом, и в сцене смерти героя.

Вот результаты оригинальные, впечатляющие. Но новая техника может не только обогатить наши выразительные средства — она таит в себе также опасность порабощения оператора. После кинокартины «Летят журавли» многие операторы стали повторять блестящую находку С. Урусевского, заставившего камеру непрерывно двигаться за героиней. Но повторения не дали результатов, мало-мальски запоминающихся. Вместо оригинального решения кадра у ряда операторов получилось эпигонское оригинальничание, вместо использования техники для собственного органического решения — бесцельное подчинение ей.

Я отдаю себе отчет в эффектах движущейся камеры, но мне кажется, что часто для правильного выражения смысла сцены следует пользоваться и статуарной камерой. Искусство оператора вовсе не в поисках каких-нибудь необычайных, небывалых ракурсов, которые способны вызвать у зрителя восклицание удивления. Главная,если не единственная, задача оператора — раскрытие бесконечно богатого духовного мира человека. Острота ракурса — средство интересное, но ограниченное.

В снимаемой на студии имени М. Горького кинокартине «На семи ветрах» (режиссер-постановщик С. Ростоцкий) есть сцена: девушка должна найти дом в незнакомом ей городе, куда она приехала, чтобы повидаться со своим другом-фронтовиком. И вот она видит аптеку со смешным объявлением в окне, характерный дом на перекрестке, мост, который должен указать путь к любимому. Наиболее модным решением было бы бежать с кинокамерой вслед за актрисой, исполняющей роль Светланы,— снимать все приметы пути, указанные в полученном девушкой письме от друга. И получилось бы очень точно по сценарию, попутно была бы дана характерная картина прифронтового города. Но мне показалось все это лишним. Центральное место в моих операторских размышлениях над этой сценой занимала актриса, и все свои поиски при решении кадров я подчинил именно задачам, стоящим перед актрисой. Мне показалось, что статуарное решение этих кадров позволит полнее раскрыть внутренний мир Светланы и создаст ощущение остановившейся жизни в покинутом жителями прифронтовом городе.

Иногда технические новинки кино, помпезные постановки, грандиозные по масштабам батальные сцены оставляют зрителя совершенно спокойным, если не равнодушным. Это получается тогда, когда в погоне за импозантностью, «масштабностью» авторы оставляют за пределами кинокартины духовный мир человека.

Я хочу сказать, что глубокое кинопроизведение не может быть создано ни в результате увлечения техникой ради техники, ни в погоне за внешними масштабными эффектами. Только духовная жизнь человека, правда его повседневного быта и творческой деятельности — вот что может быть материалом для создания увлекательных кинокартин.

В. МОНАХОВ

Место кинооператора

На существенные мысли настроила операторов дискуссионная заметка Анатолия Ниточкина «Не «красивости», а правда жизни!». То, что он пишет— правильно, своевременно и убедительно, но у меня возникли попутные соображения, которые, может быть, имеют отношение к тому же кругу вопросов.

...С чувством глубокого удовлетворения я читаю и перечитываю строки С. М. Эйзенштейна, посвященные оператору Э. К. Тиссэ. Творческое содружество Эйзенштейна и Тиссэ — высший образец. Подлинной творческой дружбой являлось также сотрудничество В. Пудовкина с А. Головней, М. Ромма с Б. Волчком, М. Калатозова с С. Урусевским. Общим принципом здесь было единство устремлений режиссера и оператора, основанное на полном взаимопонимании и полном взаимном уважении. Этот принцип, к сожалению, еще не стал общим законом. Нередки случаи, когда режиссер пытается подавить инициативу оператора своим авторитетом. Бывает также, что пребывание режиссера и оператора в одной кинематографической группе приходится отнести к категории случайных встреч — бесплодных, неинтересных для обеих сторон, вредных для производства. Чем скорее жизнь разведет этих случайно встретившихся на одной работе людей, тем полезнее для кинематографии и для них самих.

Иногда мы сильно преувеличиваем сами по себе целесообразные, бесспорно правильные требования дела. Оспаривать пользу планирования в творческой деятельности кинематографиста — смешно. Но требование все заранее до последней точки спланировать носит подчас слишком канцелярский характер. Кинооператор не может все заранее предусмотреть, в точности рассчитать до начала съемок. Его основная задача — наиболее выразительные съемки актера, призванного донести до зрителя идеи, чувства, настроения, конфликты фильма, то есть все, чем богата жизнь. Если без актера немыслима кинокартина, то без влюбленности в него немыслима маломальски плодотворная работа кинооператора. Поэтому предварительная репетиционная работа с актером (до начала съемок) обязательна с участием оператора. Он должен иметь возможность присмотреться к актеру, привыкнуть к нему, уловить и полюбить его творческие особенности.

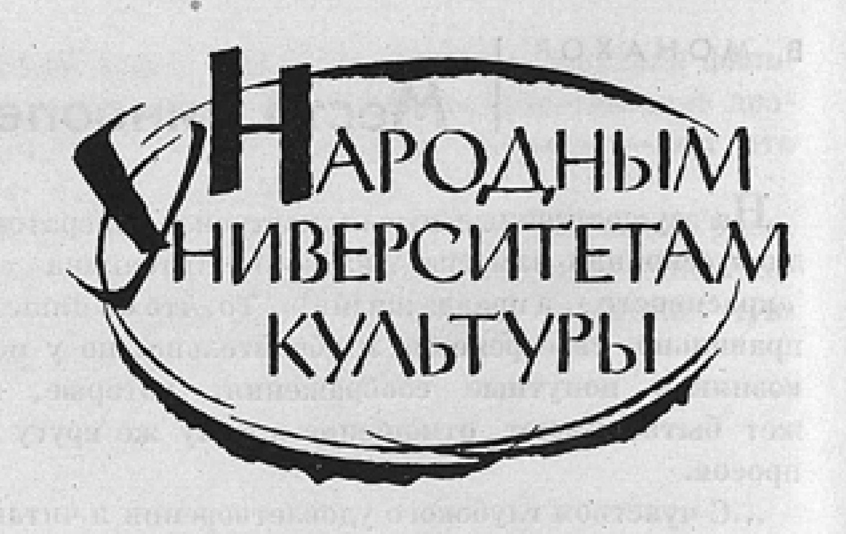
Актер тоже не может, да и не должен, с моей точки зрения, заранее планировать все свои мизансцены; всегда необходимо оставить место для творческой импровизации «в последний момент». А оператор? Разве можно лишать его права на творческую импровизацию, отвечающую самочувствию и поведению актера перед аппаратом?

Мне вспоминается случай, происшедший на одной из наших студий несколько лет назад. Пробовалась новая актриса на роль в запущенной в производство картине. Внешние данные актрисы не соответствовали характеру действующего лица. У группы, работавшей над картиной, сразу же опустились руки, на пробе повеяло холодком. Решено было снимать актрису на изрядной дистанции. Но вот, услышав сигнал режиссера, актриса преобразилась. Перед нами появился другой человек! Актриса вошла в роль, она стала импровизировать с такой силой убедительности и с таким обаянием, что мы все были ошеломлены. И, конечно, у оператора сразу же ожила его фантазия, ибо он весь был поглощен стремлением наиболее выигрышно и выпукло «подать» актрису. Можно ли было это сделать, если бы оператор заранее все схематично до последней точки спланировал, разметил, зафиксировал?

Повторяю, я нисколько не возражаю против плана в работе съемочной группы в целом и кинооператора в частности, но хорошим мне кажется только тот план, который заранее оставляет место для творческой импровизации.

Каждый новый этап нашей жизни — бурной, стремительной, всегда изобилующей новшествами — требует от оператора, который является «киноглазом», в первую очередь — умения уловить все эти особенности. Именно от этого умения и родятся новые творческие приемы съемки. Несправедливо считать содержанием кинематографического новаторства только технические новшества. Поэтому очень обидно, когда новаторство С. Эйзенштейна некоторые наши теоретики сводят к сумме формальных приемов: острая выразительность кадра, монтаж и др. Если мы так будем относиться к оставленному нам наследию великого художника, то не проглядим ли мы самое главное?! Все эти приемы С. М. Эйзенштейна безусловно сыграли огромную роль в развитии кинематографии. Но они никогда не являлись самодовлеющими. Они были продиктованы жизнепониманием и связаны с эпохой. В этом было новаторство великого кинорежиссера, в этом была его сила.

Умению пытливо следить за жизнью советских людей, обнаруживать в их характерах, мышлении, отношении к окружающему миру то новое, что приносит с собою каждый день, прожитый советским народом,— вот основная новаторская задача всех кинематографистов, операторов в том числе.



Д. ПИСАРЕВСКИЙ

Многонациональное советское кино

Каждый, кто хочет разобраться в творческих законах и художественном своеобразии киноискусства, не может не обратить внимание на такую важнейшую особенность нашего кино, как его многонациональный характер.

Подобно многоязычной советской литературе, наше кино отражает жизнь всей необъятной страны. Каждый народ вносит в киноискусство нечто свое, неповторимое, идущее от вековых национально-художественных традиций и от современной жизни социалистических наций. Многонациональность советского кино, по существу, определяет богатство его содержания, яркость форм, разнообразие жанров и стилей.

КИНО ПЯТНАДЦАТИ РЕСПУБЛИК

В титрах фильмов мы все чаще встречаем названия не только московских, но и республиканских киностудий.

В 1961 году в нашей стране было создано 135 полнометражных фильмов. 51 из них выпущен «Мосфильмом», Московской студией имени М. Горького, Центральной студией документальных фильмов, студией «Союзмультфильм». Остальные картины дали студии союзных республик. 25 фильмов поставлено на студиях РСФСР, 17 на Украине, 9 в Грузии, по 4 картины выпустили «Беларусьфильм», Ташкентская и Ереванская студии, по 3 картины — студии Казахстана, Латвии, Литвы, Таджикистана, Эстонии. Вышли на экран картины Азербайджанской, Киргизской, Молдавской студий. Таким образом, около двух третей выпущенных на экраны картин созданы союзными республиками.

Важен не только количественный, но и качественный рост национальной кинематографии. Советские зрители по достоинству оценили интересные картины, созданные мастерами братских республик.

Фильмы национальных студий с успехом идут на экранах многих стран мира. Они достойно представляют советскую кинематографию на международных смотрах киноискусства. Недавно на кинофестивале в Каире первой премии был удостоен таджикский фильм «Судьба поэта», ярко и талантливо рассказавший о жизни великого поэта-просветителя Рудаки. На фестивале во Франкфурте-на-Майне (ФРГ) внимание зрителей и критики привлек красочный фильм-балет «Чолпон — утренняя звезда». А ведь этот фильм создан совсем молодой кинематографией Киргизии — республики, где всего лишь несколько десятилетий назад не было не только кино, профессионального театра, музыки, балета, но даже своей письменности.

Каждая советская союзная республика создает фильмы на родном языке. Вместе с тем перед каждой из картин национального производства широко открыты просторы всесоюзного экрана. Фильмы, созданные на языке од-

ного народа, дублируются у нас на другие языки, идут по всей стране.

В СССР самая большая в мире и самая разветвленная сеть кинотеатров и кинопередвижек, одинаково широко обслуживающих население городов и сел, центральных районов и далеких окраин страны. В 1961 году число посещений киносеансов приблизилось к четырем миллиардам.

То, что каждая из пятнадцати союзных республик вносит свой вклад в развитие советского киноискусства, то, что творческие достижения каждого из народов в области кино становятся достоянием многомиллионного и многонационального зрителя, является замечательным завоеванием ленинской национальной политики в области культурного строительства.

Завоевания народов СССР в области кино становятся особенно очевидными при сравнении с тем, с чего приходилось начинать строительство советской кинематографии.

Буржуазный кинематограф дореволюционной России не ставил и не мог ставить задач развития национального искусства. Снимались фильмы преимущественно русские. На экранах страны шли картины зарубежного производства. Правда, некоторые предприимчивые дельцы снимали фильмы в Харькове, Киеве, Одессе, Тифлисе, Баку. Но эти произведения были далеки от национальной культуры. На Украине, например, снимались картины вроде «Грицько Голопупенко», «Кум Мирошник, или Сатана в бочке», выводившие лихих запорожцев в широченных шароварах, пьющих горилку и пляшущих гопак. Подлинная жизнь Украины и ее народное искусство подменялись вульгарным этнографизмом и развесистой клюквой. Лишь в некоторых экранизациях произведений украинской классики с участием больших актеров украинского театра пробивались ростки национального искусства. Но это были единичные явления в общей массе псевдоукраинских или, как их тогда называли, «малороссийских», картин. Этими же чертами отмечены фильмы, снимавшиеся в Тифлисе и Баку,— комедии и мелодрамы, всячески обыгрывавшие «кавказскую экзотику».

Дореволюционный кинематограф не оставил сколько-нибудь значительного наследия в киноискусстве нерусских народов. Создание нашего национального кино пришлось начинать буквально заново. Оно рождалось в огне гражданской войны. Вместе с событиями вооруженной борьбы за установление Советской власти в различных районах страны, вместе с образами новых героев— рабочих и крестьян, строивших и утверждавших власть трудящихся,— на экраны пришла подлинная правда о жизни народов бывшей царской империи.

В боевой, кипучей работе по выпуску кинохроники, агитационных фильмов, посвященных задачам дня, выковывались кадры национального киноискусства, подготовлялись условия для выпуска художественных картин. Их производство в Москве и Ленинграде началось уже в 1918—1919 годах.

Следом вступают в строй студии художественных фильмов в союзных республиках.

В 1921 году выпуском фильма «Арсен Джорджиашвили», повествующего о революционной борьбе 1905 года, начала свое существование грузинская художественная кинематография. Развитие грузинской кинематографии шло быстро, стремительно. Уже в двадцатых годах она выпустила несколько десятков художественных картин и среди них замечательный фильм «Красные дьяволята».

Производство документальных и агитационных фильмов на Украине началось в 1919 году. В 1922 году открылись студии художественных фильмов в Ялте и Одессе. В 1927 году входит в строй большая киностудия в Киеве.

В середине двадцатых годов начинает развиваться кино в Армении и Азербайджане, ставятся первые узбекские и белорусские фильмы. В 1928 году в Москве создается организация «Востоккино», ставящая своей целью выпуск картин из жизни тех народов, которые не имели к тому времени своего кинопроизводства. «Востоккино», в частности, была создана на казахском материале замечательная документальная картина «Турксиб», с успехом обошедшая многие экраны мира.

В конце тридцатых годов рождается кинематография Казахстана, Туркмении, Таджикистана. В послевоенные годы создаются киностудии в прибалтийских республиках, в Киргизии и Молдавии.

Становление такого сложного вида искусства, как кино,— накопление художественного опыта, создание технической базы,

воспитание творческих кадров,— требует многих лет, иногда десятилетий. Так складывались национальные кинематографии других стран. Своеобразие развития национальных кинематографий народов СССР состоит в том, что каждая из них достигала творческой зрелости в небывало сжатые исторические сроки. Каждая из молодых национальных кинематографий с первых же лет своего существования создавала произведения, которые по мастерству, профессионализму, техническому совершенству постановок были на уровне передовых достижений киноискусства своего времени, воспринимались без скидок на молодость, неопытность и т. п. Так это было в двадцатых годах с грузинской и армянской кинематографиями, начавшимися с «Арсена Джорджиашвили», «Намуса», так было и в тридцатых годах с узбекской кинематографией, давшей «Клятву». Так это происходит и в наши дни — вспомним хотя бы картины молодых студий прибалтийских республик — «Рита», «Живые герои» или фильм «Колыбельная» совсем недавно созданной молдавской студии.

Единая советская кинематография строилась сообща, усилиями всех советских народов. В ее создании решающим оказалось их братское сотрудничество. Русский народ помог братским народам в строительстве студий, оснащении их современной техникой, в налаживании разнообразных отраслей кинопроизводства, в воспитании творческих кадров.

У колыбели национальных кинематографий стояли русские мастера — В. Гардин, Ю. Тарич, И. Перестиани, П. Чардынин, О. Фрелих и многие другие — режиссеры, операторы, художники, актеры. Молодые специалисты из республик проходили стажировку на крупнейших киностудиях Москвы и Ленинграда.

Широкое распространение получила практика совместных постановок фильмов. Так, когда в Казахстане еще не было своей студии художественных фильмов, на «Ленфильме» (1938) была снята картина о революционной борьбе казахского народа за установление Советской власти, о национальном герое Амангельды Иманове. Сценарий фильма «Амангельды» написали Всеволод Иванов и казахский писатель Габит Мусрепов. Фильм поставил режиссер М. Левин, снял оператор Х. Назарьянц. Съемки велись одновременно на русском и казахском языках, натура снималась в республике, интерьеры в Ленинграде. В фильме участвовали лучшие актеры казахского театра Е. Умурзаков, Ш. Джандарбекова, С. Кожамкулов. В съемочную группу входили также и многие другие деятели казахской культуры. В работе над этой картиной они обрели свой первый кинематографический опыт. И не случайно в Казахстане это произведение считают первой ласточкой национального киноискусства. Такую же роль в становлении литовской художественной кинематографии сыграла постановка картины «Марите», осуществленная в 1947 году «Мосфильмом» при участии мастеров русского кино В. Строевой, Е. Андриканиса, А. Пархоменко, М. Астангова, создавших фильм вместе с литовскими кинематографистами.

В Москве более тридцати лет работает Всесоюзный государственный институт кинематографии, готовящий сценаристов, режиссеров, операторов, художников для киностудий всех союзных республик. Мастера национального кино — творческие кадры, составляющие ныне основной костяк республиканских студий, в большинстве — ученики мастеров русского кино.

Работники кино братских республик учились мастерству, не только на лекциях С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина, Д. Вертова, но и на творческом опыте «Броненосца «Потемкин», «Матери», «Чапаева» и многих других выдающихся фильмов, ставших советской киноклассикой.

У русских мастеров кино они учились широте взгляда на материал, глубине раскрытия тем народной жизни, партийной страстности и революционному пафосу, смелости творческих поисков новых выразительных средств киноискусства.

В республиках вырастали свои большие мастера — Н. Шенгелая, А. Бек-Назаров, И. Савченко и многие другие. Они внесли свой огромный вклад в развитие советской кинематографической культуры. Украинское киноискусство дало миру замечательного художника экрана Александра Довженко.

Опора на национальные художественные традиции, на новаторский опыт всего советского кино помогала мастерам братских народов в их борьбе за народность и высокую идейность своего искусства, помогала им овладевать передовым творческим методом социалистического реализма, оттачивать, совершенствовать мастерство.

Так, сообща, строилась большая советская кинематография, создавалось киноискусство, которое в нашей стране стало не только одним из видов культурного досуга, развлечения, но и действенным орудием просвещения и воспитания миллионных масс, неотъемлемой частью духовной культуры советского народа. Новая общественная функция кино, крепость уз, связывающих его с жизнью страны, его высокая воспитательная миссия стали общими чертами киноискусства всех советских народов. Лучшие фильмы формируют взгляды, вкусы, активно вторгаются в жизнь.

Здесь уместно коснуться того значения, которое имеет киноискусство в воспитании идеологии дружбы народов.

В период строительства социализма формировались и новые социалистические нации. Развитие киноискусства народов СССР стало не только одним из проявлений расцвета их художественной культуры, но и огромным фактором, способствующим рождению новых черт национального сознания, нового идейного, морального облика социалистических наций.

Кино, как и другие виды искусства, прежде всего способствовало развитию национального самосознания. Раскрывая волнующие страницы истории своего народа, его героического эпоса, знакомя с произведениями национальной литературной классики, используя народную музыку, воспроизводя картины родной природы, национальные фильмы воспитывают любовь к своей стране, ее истории и культуре. К какой бы республике мы ни обратились, мы увидим, что первые шаги ее кинематографии связаны с освоением своих национальных художественных богатств. Немало фильмов построено на материале народных легенд. В кино оживают героические образы национального эпоса, бессмертные творения родной литературы. Широко черпая темы и сюжеты из сокровищницы национального творчества, кино делает достоянием миллионов зрителей самые передовые, демократические достижения культуры прошлого. Киноискусство советских республик на своем родном материале раскрыло и темы нашей эпохи — события пролетарской революции, гражданской войны, пробуждение народа к новой жизни. Произведения киноискусства дают широкую картину социалистического переустройства ранее отсталых национальных окраин, рождения новых форм жизни, быта, морали. По этой кинолетописи можно проследить, какой огромный путь прошли народы, шагнувшие от кочевья к передовой индустрии, совершившие в короткий срок исторический скачок от феодализма к социализму. И хотя основные процессы преодоления экономической отсталости, индустриализации окраин, коллективизации сельского хозяйства, подъема культуры были общими для всех советских республик, в формах осуществления этих социалистических преобразований у каждого из народов было немало своего, неповторимого, особенного. В Средней Азии, например, борьба за колхозы была связана с преодолением остатков феодальных отношений, религиозных влияний, сопротивления басмачества и т. д. И киноискусство не только отражало это своеобразие, но и активно боролось за победу нового в конкретных национальных условиях.

Можно ли считать случайностью такое многократное обращение к теме судьбы женщины в фильмах среднеазиатских и закавказских республик? Ведь именно там пережитки феодально-байского отношения к женщине особенно живучи и вредоносны, и, чтобы вытравить их, кино активно разрабатывало эти темы. Мы взяли лишь один пример. Не менее активно кино боролось и против других пережитков старины — в области быта и общественной морали, изобличая уродливые, калечащие человека обычаи и привычки, освященные традициями национальной старины. Искусство кино нередко обращалось к оружию сатиры. Во многих фильмах, таких, как «До скорого свидания», «Хабарда», «Последний из Сабудара», были высмеяны проявления национальной ограниченности, национального эгоизма и тех черт «специфически национального характера», которые противоречат нормам новой социалистической морали. И такие комедии, клеймящие национальное чванство, мещанские взгляды на национальный характер, обычаи и т. д., помогали зрителям, смеясь, расставаться с пережитками прошлого.

Строительство социалистических наций шло в борьбе с проявлениями великодержавного шовинизма и буржуазного национализма. Искусство кино внесло немалый вклад в эту борьбу. С какой политической страстью обличал А. Довженко украинский буржуаз-

ный национализм в своем «Арсенале», какой гневный приговор вынесли националистическому отребью литовские кинематографисты в фильме «Живые герои»!

Произведения кинематографии народов СССР своим духом, всем строем своих художественных образов противостоят националистическим взглядам, несут людям высокие идеи дружбы социалистических наций.

Эта тема — одна из важнейших и ведущих тем советского кино. Она пронизывает множество произведений, построенных на историческом и современном материале. Общность исторических судеб, тема братства русского и украинского народов впечатляюще была раскрыта в «Богдане Хмельницком» И. Савченко. В другом своем фильме режиссер показал великую идейную общность Тараса Шевченко с русскими революционерами-демократами.

В фильме «Давид-Бек», повествующем о событиях освободительной борьбы армянского народа, Амо Бек-Назаров раскрыл глубокие исторические корни его дружбы с русским народом.

Идеями интернационального единства трудящихся в борьбе за Советскую власть проникнуты фильмы «Двадцать шесть комиссаров» Н. Шенгелая, «Арсенал» А. Довженко. И в других фильмах этого мастера ярко звучит эта тема — вспомним образ рыцаря революции батько Боженко в «Щорсе», его думы о дружбе братских народов; вспомним разноплеменных героев «Аэрограда» — их солидарность в борьбе с врагами социалистической Родины.

Великую правду социалистической действительности — правду о новом строе отношений между людьми, о дружбе, сотрудничестве, морально-политическом единстве социалистических наций несут с собой произведения нашего многонационального советского кино.

Какому бы этапу истории страны ни были посвящены лучшие советские фильмы, в образах и судьбах их героев отражалась общность целей, единство действий людей различных национальностей, их солидарность и братская дружба.

Вспомним для примера фильм М. Ромма «Тринадцать». Его герои — русские, украинец, азербайджанец, татарин, туркмен — сыны многих народов. Рассказ о горстке бойцов, превративших одинокий колодец в песчаной пустыне в неприступный для врага рубеж, звучит как волнующая песня об интернациональном братстве советских людей, спаянных чувством любви к Родине, общностью цели, взглядов, морали. Позднее — в годы войны и в наши дни — жизнь дала новые замечательные примеры героизма и подвигов, проявлений силы коллектива советских людей — сынов разных национальностей. И это послужило материалом для множества фильмов о героях Великой Отечественной войны, о покорителях целины и строителях, о рядовых людях, которые подобно отважной четверке юношей, выдержавшей многодневный дрейф в Тихом океане (фильм «49 дней»), не раз являли миру красоту и силу советского характера.

Героями русских фильмов часто являются люди других национальностей. С какой любовью и уважением, с какой художественной правдивостью обрисованы их образы! Вспомним хотя бы героя башкирского народа Салавата Юлаева в одноименном фильме Я. Протазанова, азербайджанца Юсуфа из фильма Б. Барнета «У самого синего моря», татарина Ибрагимова из фильма Ф. Эрмлера «Великий гражданин». А сколько симпатии вызывают обаятельные образы немца Курта Шефера, еврея Оси Корфункеля, украинца Богуна в фильме С. Герасимова «Семеро смелых».

С такой же любовью обрисованы образы русских людей, людей других национальностей во многих фильмах, созданных мастерами братских народов. Это является чертой, роднящей киноискусство всех советских республик.

Сила лучших произведений советского кино в том, что они берут большие темы народной жизни. И на каком бы национальном материале эти темы ни раскрывались, наши фильмы несут зрителям высокий строй мыслей и чувств, раскрывают народное представление о героизме, правде, добре, справедливости. И в этом секрет их подлинно интернационального звучания, их популярности во всем мире.

То, что в произведениях нашего кино близко и понятно людям других народов, что волнует зрителей разных стран, может ли это раскрыться в фильмах национально безликих, лишенных конкретных примет жизни и культуры создавших их народов? Конечно, нет! Общечеловеческое в больших реалистических произведениях искусства всегда раскрывается через национальное. Правдивая картина действительности всегда конкретно

исторична, она не может обойти, затушевать национальные особенности жизни народа. И крупные произведения искусства всегда имеют свой неповторимый национальный колорит, свой «цвет и вкус», свой аромат. Это необходимый признак подлинно реалистического прогрессивного киноискусства.

Однако в чем эти национальные особенности? И всегда ли их можно увидеть в фильме?

О НАЦИОНАЛЬНОЙ СПЕЦИФИКЕ

На наших экранах прошли фильмы многих стран. Зрители накопили большой материал для сравнения, сопоставления, выводов. Как различны, скажем, фильмы Польши и Китая, как отличаются фильмы Англии и Цейлона, Аргентины и Швеции. Но бросающиеся в глаза общие различия жизненного материала, художественного колорита, стилистики фильмов не могли скрыть от внимательного и вдумчивого зрителя и того обстоятельства, что далеко не все из зарубежных фильмов отмечены признаками национального своеобразия. В этом смысле проступает резкое различие между рядовыми ремесленными поделками буржуазного кино (и такие, к сожалению, нередко проникают на наши экраны) и произведениями подлинного большого киноискусства. Если первые в большинстве своем национально безлики, отмечены печатью унылой космополитической нивелировки (или в отдельных случаях снабжены чисто внешними атрибутами национальной экзотики), то вторые, давая правдивую, реалистическую картину жизни, раскрывают национальный характер героев, страны, народа.

Разве в фильмах «Два гроша надежды», «Рим, 11 часов», «Машинист», «Ночи Кабирии», в характерах и судьбах их героев, в бесчисленных художественных деталях, которыми обрисованы обстоятельства их жизни, нам не открылась современная Италия? Именно Италия — ее не спутаешь ни с какой другой страной — ее люди, своеобразие их облика, общительность нрава, живость и эмоциональность реакций, черты народного быта. Общие и для других наций черты трудолюбия и жизнелюбивого оптимизма, солидарности и высокой морали тружеников, общие для многих других стран социальные проблемы раскрылись в конкретных, национально неповторимых и потому художественно впечатляющих картинах жизни. Яркое национальное своеобразие лучших фильмов прогрессивного итальянского кино стало условием их подлинно интернационального звучания.

Но только ли в жизненном материале, положенном в основу фильмов — в драматических коллизиях, характерах героев, выражается национальное своеобразие лучших реалистических картин? Внимательно приглядевшись, мы увидим определенные различия и в художественных средствах. Вспомним два схожих по жизненным ситуациям фильма — итальянский «Похитители велосипедов» и индийский «Два бигха земли». И там и там показана жизнь обездоленных бедняков, нищета, безработица, и там и там герои — отец и маленький сынишка, затерянные в лабиринтах огромного города, ищут своей доли в чуждом и враждебном им мире. Мы видим общность социальной трагедии и людских судеб героев обеих картин. И в то же время какие это непохожие друг на друга произведения. И не только потому, что в одной из них показан Рим, в другой Калькутта, не только в том, что Индия и Италия, увиденные зорким глазом художников-реалистов, предстали перед зрителями во множестве различий человеческих характеров, особенностей быта и деталей жизненной среды. Эти фильмы несхожи по своему кинематографическому языку, по средствам художественной выразительности. И здесь кроме индивидуальных особенностей творческой манеры создавших их мастеров — Витторио Де Сика и Бимала Роя,— выступают черты, свойственные национальному стилю кинематографии этих стран.

Нетрудно заметить, как отличается художественный строй большинства индийских картин с их замедленным ритмом повествования, с подробной детализацией сюжетных мотивов, с частыми вкраплениями песен, танцев, музыки от динамического, лаконичного кинематографического языка итальянских или французских фильмов. Много различий в способах художественной выразительности можно увидеть между фильмами мексиканскими и финскими, немецкими и японскими и т. д.

Национальные особенности формы кинопроизведений далеко не ограничиваются языком, на котором говорят герои, музыкой фильма или воспроизведением в нем народных обычаев, обрядов и т. д. Они, эти особенности, сказываются во многом, пронизывают всю художественную структу-

ру произведения. Их можно увидеть и в принципах драматургии, и в манере актерской игры, и в стиле изобразительного решения, и в монтажно-ритмическом строе фильма. Здесь нужно отметить, что первоэлементы «кинематографического языка» — фиксация движущегося изображения, ракурсы съемки, движение камеры, звук, цвет, монтаж и т. п.— едины для мастеров всех стран. Так же интернациональны и многие приемы художественной выразительности — такие, скажем, как общий или крупный план, или диалог, внутренний монолог героя, дикторский комментарий «от автора» и т. д. Но отбор художником элементов кинематографической формы, их сочетание в конкретном произведении всегда индивидуальны, неповторимы, несут на себе печать не только творческой манеры автора, но и национального своеобразия искусства его народа.

Эта специфика художественной формы «кинематографического языка» фильмов тех или иных стран прежде всего определяется их жизненным содержанием, национальными чертами жизни и характера людей, о которых повествует произведение. На Втором Московском международном кинофестивале, например, был показан интереснейший фильм «Голый остров» японского режиссера Кането Синдо. Фильм поразил необычностью своей формы. Драма крестьянской семьи, живущей на одиноком острове, была раскрыта средствами, приближающимися к немому кинематографу. На протяжении всего фильма его герои почти безмолвны, молчание замкнутых, придавленых непосильным трудом людей воздействует сильнее, чем слова. Избранная художником форма помогла донести суровую правду жизни этих людей — не крестьян вообще, а именно японских крестьян с присущими им чертами быта и национального характера. Говоря об этой картине, советский кинорежиссер Г. Козинцев метко подчеркнул, что такое художественное решение вряд ли могло бы быть применено, скажем, в современной картине о живых, экспансивных и отнюдь не молчаливых итальянцах.

Форма кинопроизведений во многом определяется и тем, насколько прочно мастера кино опираются на художественные завоевания других искусств, насколько глубоко и органично используют в своем творчестве достижения родной литературы, театра, музыки, изобразительного искусства. Их складывавшиеся веками традиции далеко не прямо, чаще всего сложно и опосредствованно влияют на самое молодое из искусств — кино: на принципы драматургического построения фильмов, трактовку образов героев, на общую композицию и бесчисленные детали кинопроизведения, на его стиль. Традиции «старших» искусств дают объяснение преимущественному развитию тех или иных видов, жанров, тематических линий и стилистических особенностей национальных кинематографий. Так, например, вне вековых традиций чешского кукольного театра нельзя рассматривать успехи объемной мультипликации в современном чехословацком кино. Так, в изобразительном решении лучших мексиканских фильмов ощущается близость к лаконичному и строгому стилю мексиканской народной графики.

Творчество подлинных больших художников кино своими корнями уходит глубоко в почву национальной художественной культуры. Они не могут не учитывать и традиции восприятия искусства своим народом, своим национальным зрителем. Эти веками вырабатывавшиеся особенности восприятия искусства во многом различны. Подобно тому, как строй и лад музыки ряда народов порой кажутся непривычными музыкальному слуху людей, воспитанных на ином мелосе, так и художественный язык фильмов тоже может восприниматься по-разному. То, что для зрителей одной страны является привычным, естественным, доставляет художественную радость, в другой национальной аудитории может «не дойти» до зрителей или показаться им нарочитым, скучным, нехудожественным.

Так, во многих прошедших на наших экранах египетских фильмах поражало изобилие песен и танцев. Часто не связанные с сюжетным развитием, они выглядели как вставные концертные номера, на наш взгляд, далеко не обязательные для фильма. Но попробуйте сказать об этом египетским зрителям. Вас не поймут. Они считают, что чем больше песен и танцев, тем лучше. Без них фильм кажется неполноценным.

Вернемся еще раз к киноискусству Индии. В нем может быть ярче, чем где-либо, видны связи кино с тысячелетними традициями развития искусства этой страны — искусства синкретического, включающего в драматическое повествование и музыку, и танец, и пантомиму.

Национальный зритель воспитан в этих традициях, и это накладывает на индийское кино своеобразный отпечаток. Недаром, когда создавался совместный советско-индийский фильм «Хождение за три моря», он был снят в двух вариантах. Индийский вариант более чем на час длиннее нашего. В него включено множество музыкальных номеров, песен, танцевальных сцен, рассчитанных специально на индийского зрителя.

При всем отмеченном нами своеобразии национальных форм кинозрелища нужно подчеркнуть, что выразительный язык кино меньше, чем язык других искусств, несет на себе груз, освященных веками канонов и условностей. Он наиболее интернационален, общедоступен, общезначим для людей различных наций и народностей.

Это особенно ярко ощущается в советском многонациональном кино. Если исторически сложившиеся различия между национальными формами художественного творчества народов СССР имеют место в области литературы, театра, живописи, еще в большей степени в музыке, то в кино мы не видим таких существенных различий. Сравните фильмы, созданные на киностудиях наших союзных республик. Вы не увидите в их форме, выборе средств художественной выразительности, стилистике таких различий, какие существуют, скажем, между латышским и узбекским национальными театрами, между белорусской и армянской живописью, между эстонским и дагестанским прикладным искусством, между русской полифонией и бытующим еще в Узбекистане одноголосием или мелодикой украинских песен и азербайджанских мугамов и т. д.

Фильмы советских республик по своей форме намного ближе друг другу, чем произведения других искусств. Между ними меньше различий, чем между фильмами ряда других зарубежных стран.

Эта относительная общность кинематографической формы произведений многонационального советского киноискусства объясняется историческими особенностями его развития. Становление нашего кино как искусства шло в условиях совместной жизни народов, когда из арсенала их старых культурных традиций отбиралось наиболее передовое, прогрессивное, то, что помогало решению общих задач строительства социализма.

В сближении национальных форм кинотворчества сказалось и единство школы, кинематографического образования, опора молодых национальных кадров на творческий опыт передового русского кино. Здесь сказались и многонациональный состав съемочных коллективов, и практика совместных постановок, и то, что фильмы каждой республики создавались не только для местного проката, но и для общего, всесоюзного экрана.

Единый поток проката фильмов всех республик во всей стране имел важнейшее значение для эстетического освоения зрителями нового искусства.

Воспитание кинематографической культуры зрителей, их вкусов, освоение ими образного языка кино шло на материале фильмов многих республик, и это рождало широту взглядов, новые черты зрительского восприятия искусства.

Практика советской кинематографии и в этом смысле подтвердила справедливость ленинского определения кино как важнейшего из искусств. Оно стало самым массовым средством культурного общения между народами, сыграло огромную роль в формировании их идеологии, в преодолении былой отчужденности и разобщенности, в воспитании единства понимания и восприятия искусства людьми разных национальностей. А это — важнейшая сторона исторического процесса взаимообогащения и сближения культур социалистических наций.

Однако означает ли выдвинутое нами положение о том, что «язык кино» наиболее интернационален, а в нашей стране в особенности, нивелировку национальных форм в кинематографическом творчестве народов советских республик? Отнюдь нет!

МНОГОЦВЕТНАЯ РАДУГА

При единстве идейного содержания киноискусства народов СССР, при единстве его творческого метода, при всей отмеченной нами близости основных принципов построения кинематографической формы — мы видим в фильмах советских народов яркие черты национального своеобразия. Каждый народ вносит в киноискусство нечто свое, идущее от особенностей его национально-психического склада, национального характера, темперамента, от своих лучших культурно-художественных традиций. В чем они, эти черты? Да во всем! Они пронизывают всю художественную ткань наших лучших кар-

тин, в которых переплетаются, диалектически взаимодействуют, определяя и содержание и форму произведения, элементы интернациональные и национальные.

Вспомним фильм «Коммунист».

Как велико его интернациональное звучание! Зрителям многих стран, людям разных народов близок пафос этого произведения, воспевающего высокий подвиг человеческой жизни, беззаветно отданной служению людям, светлый, жизнеутверждающий гуманизм картины. И в жизненном материале, раскрываемом фильмом,— в рассказе о трудном и героическом времени, когда «Россия, сквозь горечь смертей и ран, пробивалась, чтоб коммуну строить»,— зрители видят нечто большее, чем историю первой советской стройки,— им открываются истоки, начало рождаемой в борьбе новой жизни. Здесь проступает основной социальный конфликт эпохи, звучит большая тема нашего времени — новой эры в жизни всего человечества.

Но только ли в этом сила интернационального звучания картины? Понять вызываемые ею чувства и впечатления, мысли, переживания трудно, отвлекшись от того, как сделан, построен этот фильм. И если коснуться его художественной формы, мы увидим, что многие ее элементы, выразительные средства, способы, приемы раскрытия жизненного содержания почерпнуты авторами в богатом арсенале мирового реалистического искусства. И жизненная глубина и драматизм сценария, и постановочный замысел режиссера, и психологическая насыщенность актерского исполнения, и многие другие черты художественной формы картины синтезируют передовые, ставшие в подлинном смысле слова интернациональными достижения современного советского киноискусства. Потому-то так доходчив, понятен людям других стран художественный язык картины.

И вместе с тем насколько глубоко национален этот фильм. Ни у кого из зрителей не может возникнуть сомнения в том, что это произведение именно русского советского искусства. Это сказывается во всем— в художественной конкретности изображения России тех лет, в обрисовке всей жизненной среды — от скромного убранства крестьянской избы до широкого раздолья русских пейзажей, в неповторимо национальной окраске характеров Василия Губанова, Анюты, Федора и других персонажей. А какое множество метко схваченных характерных деталей передают именно русское в обрисовке участников народных сцен! Национальное не только во внешнем облике людей. Оно во всем их поведении, ухватке, строе речи, в в том, как они воспринимают горе и радость, каковы они в труде, в веселье, в минуты смертельной опасности. И в том, с какой мерой художественной подробности, с каким любовным вниманием к человеку-труженику все это выписано в сценарии, воплощено актерскими и режиссерскими средствами в фильме — сказывается огромное влияние традиций отечественного искусства—русской реалистической литературы, театра, живописи, того, что дала кинематографу школа Станиславского, и той линии психологической драмы, которая была начата экранизацией Пудовкиным горьковской «Матери»...

Как много мыслей о жизни, о нашей современности будит довженковская «Поэма о море». Раздумья большого художника-гражданина о человеческом достоинстве, долге, любви, о путях, которыми народ наш идет к коммунизму, о новой высокой морали, освещающей его путь,— все это волнует миллионы зрителей во всех уголках нашей страны и далеко за ее пределами. Фильм поднимает огромные общечеловеческие проблемы, но поднимает их не абстрактно, а на живом, злободневном и национально-конкретном материале. Сколько сочных, неповторимо ярких красок приберег художник для обрисовки своей родной земли. С какой сыновней любовью обращается он в словах и думах своих героев к ее прошлому, к ее прекрасному будущему. И как полнокровны, с какой предельной полнотой выявления национального характера очерчены в фильме люди — и работяга жизнелюб Петр Кравчина, и Савва Зарудный, и Шиян, и семья Федорченко. Наши современники, о которых сложил свою вдохновенную поэму Довженко,—украинцы, с их мировосприятием и строем чувств, с их певучей и образной речью, с их искрящимся, лукавым юмором. И сама поэма эта — ее поэтический ход, ее строй и ритм — сродни украинским народным «думам», во многом идет от национальных художественных традиций, от поэтики украинского народного творчества.

Так в нерасторжимом единстве содержания и формы этого эпического полотна заключены и интернациональные, общечеловеческие и национальные моменты.

Возьмем другой пример, менее масштабный по теме, камерный, решенный в жанре лирической комедии — фильм «Последний из Сабудара». И в нем мы ощущаем специфический колорит, живые приметы национальной жизни современной Грузии. Они в песнях и обычаях, в особенностях быта, в бесчисленных деталях жизненной среды и, главное, в характерах, психологии, эмоциональном облике героев картины, в ее образном строе, ее несколько приподнятом, романтическом стиле, ее динамичном, как бы перекликающемся с темпераментом героев ритме. И как отличается эта картина, скажем, от литовского фильма «Живые герои», фильма, который дал нам ощутить иные особенности народной жизни, познакомил с людьми иного национально-психологического склада. В этой картине многое идет от художественных традиций неторопливой, обстоятельной литовской прозы. Очень многое перекликается в первой новелле картины с суровым реализмом Жемайте и Цвирки. Как близок герой второй новеллы, прозванный Соловушкой, излюбленным образам народного поэтического творчества. Так же своеобразно изобразительное решение фильма (и особенно его третьей новеллы). Окутанные дымкой озера с силуэтами черных лодок, заросшие камышами берега, одинокие купы деревьев — как остро и выразительно передает все это облик литовской земли. Здесь видно не только тонкое чувство родной природы. Оператор создавал свои пейзажи в духе традиций литовского изобразительного искусства. Они чем-то неуловимо напоминают картины Жмуйдзявичуса, лаконичную и строгую графику Юркунаса.

Национальные особенности, приковавшие наше внимание в этих взятых для примера фильмах, пронизывают все элементы их формы. Они по-разному проявляются в этих картинах, с разной силой окрашивают отдельные их стороны. Однако попытаемся суммировать сказанное, прочертить основные линии проявления этих национальных особенностей формы.

Иногда это использование в драматургии фильмов специфических, идущих от живых традиций национальной жизни сюжетных мотивов, применение излюбленных народом поэтических образов.

Это литературный язык сценария — живая речь героев, характер ее образности, ее ритмики, мелодики.

Это черты своеобразия в манере поведения персонажей — их жест, интонация, мимика, те краски актерской палитры, пользуясь которыми исполнители ролей добиваются достоверности национального облика своих героев.

Это правдивая обрисовка жизненной среды, окружающей героев: от показа пейзажей родной страны, архитектуры жилищ, убранства интерьеров до выбора костюмов, предметов быта и т. п.

Это включение в художественную ткань фильма элементов национального искусства — песен, плясок, построение всей музыки фильма на основе национального мелоса.

Это, наконец, близость национально-художественным традициям принципов сюжетосложения, языка кинематографических образов и метафор, стиля изобразительного решения картины, ее монтажно-ритмического строя.

Однако далеко не всюду и далеко не всегда мы видим органичное и естественное применение в киноискусстве национальных форм. И у нас выходит немало фильмов, национальная специфика которых не идет дальше показа вышитых рушников, национальных костюмов, обыгрывания старинных, уходящих из жизни народа обрядов и обычаев, всяческого подчеркивания «национальной экзотики». Такой музейно-этнографический подход не имеет ничего общего с задачами правдивого раскрытия современной жизни социалистических наций. В фильмы подобного рода для усилия «национального колорита» часто включаются элементы народного искусства — песни, танцы. Но не будучи оправданы развитием сюжета, они часто выглядят чужеродными привесками, звучат навязчиво. А ведь творческий опыт советского киноискусства дает много примеров глубокого органического использования этих элементов. Вспомним хотя бы финал фильма «Элисо» Н. Шенгелая. В нем темпераментная, огневая пляска горцев являлась драматической кульминацией действия и ярче многих других решений помогала постичь жизнелюбие, несломленный дух народа. А гопак, в который пустился на залитой лунным светом пустынной сельской улице Василь из довженковской «Земли»? Ведь это не просто танец, а выражение переполняющих героя чувств — его молодой силы, его любви, радости. И это не только дополнительная национальная краска в характеристике героя, но

и острейший момент драматургии фильма, ибо во время танца Василь падает на дорогу, сраженный вражеским выстрелом.

Много можно припомнить примеров того, когда и песня в фильме была больше, чем просто песней,— была выражением характера героя, эмоциональной кульминацией картины или актом высокой драмы. Это и «Черный ворон» в устах легендарного Чапаева, и исполненная тревоги и предчувствий песня о Ермаке в сцене перед гибелью героя, это и «Серый камень, серый камень» в «Учителе», и песня, запеваемая колонной военнопленных, в «Судьбе человека». Число подобных примеров можно было бы умножить. Важно, что в каждом из таких случаев включаемые в фильм элементы смежного искусства органичны для его действия, служат раскрытию характера героев. А ведь национальная специфика произведения ни в чем не может выразиться так полно и глубоко, как именно в характере героев, в их, как писал Белинский, «манере понимать вещи», в их эмоциональном отклике на события, темпераменте, особенностях мышления и речи, своеобразии народного юмора.

Никакие внешние приметы местного колорита не способны заменить этого. Решающей чертой национального своеобразия фильмов является характеристика героев, раскрытие особенностей их национально-психического склада. В создании обширной галереи национальных образов-характеров заключено подлинное богатство, многообразие, многоцветность красок реалистического советского кино. Сравните того же Чапаева с батько Боженко из фильма «Щорс». Как близки по жизненному содержанию и духу образы этих народных полководцев, как много общего в их мировоззрении, тактике борьбы и даже драматической судьбе. И в то же время как своеобразны, национально самобытны характеры этих сынов русского и украинского народов!

Но национальный характер не является застывшей, неизменной категорией. Он постоянно в развитии. По мере продвижения нашей страны вперед уходят старые, изжившие себя черты национально-психического склада, возникают, развиваются новые черты характера, отражающие великую общность идеологии, политической, экономической и культурной жизни социалистических наций.

«У советских людей разных национальностей,— сказано об этом в новой Программе КПСС,— сложились общие черты духовного облика, порожденные новым типом общественных отношений и воплотившие в себе лучшие традиции народов СССР».

И нет ничего удивительного в том, что черты национальных отличий в образе жизни и характерах людей ныне значительно полнее и явственнее сказываются в исторических картинах, в фильмах, посвященных деревне или в образах стариков, чем в фильмах о современности, о людях города, о молодежи. В этом наше искусство отражает великую правду жизни, процесс развития нового советского характера, в котором гораздо больше общих, объединяющих народы черт. Однако в поисках ложно понятой «национальной специфики» некоторые художники кино, для того чтобы подчеркнуть, оттенить национальные различия, воспроизводят в современных фильмах уходящие из жизни обычаи, привычки, приметы бытового уклада. Такая идеализация старины, попытки гальванизировать то, что исторически отжило свой срок и уходит из жизни народа, не имеют ничего общего с воспитательными задачами нашего искусства. Великий принцип партийности нашего кино применительно к вопросу о его национальном своеобразии состоит в том, чтобы видеть новое в жизни и национальном характере народа, прокладывать искусством дорогу этому новому, глядеть вперед.

Передовые художники кино союзных республик в показе современной жизни своих народов идут по этому пути. Тому примером многие фильмы последнего времени — таджикская картина «Зумрад», молдавский фильм «Человек идет за солнцем» и многие, многие другие.

Творческое развитие республиканских отрядов киноискусства сопровождается все усиливающимся процессом взаимообогащения и сближения национальных кинематографий. Об этой решающей черте развития всей советской культуры — черте, противостоящей остаткам национальной замкнутости, ограниченности, национального эгоизма,— с предельной ясностью сказано в новой Программе КПСС, научно осветившей пути дальнейшего развития социалистических наций: «Развернутое коммунистическое строительство означает новый этап в развитии национальных отношений в СССР, характеризующийся дальнейшим сближением наций и достижением их полного единства». И даль-

ше в Программе говорится об усилении обмена материальными и духовными богатствами между нациями, о росте вклада каждой республики в общее дело коммунистического строительства, о развитии общих коммунистических черт культуры, морали, быта.

И в области художественного творчества, подчеркивает Программа КПСС, «национальные формы не окостеневают, а видоизменяются, совершенствуются и сближаются между собой, освобождаясь от всего устарелого, противоречащего новым условиям жизни. Развивается общая для всех советских наций интернациональная культура. Культурная сокровищница каждой нации все больше обогащается творениями, приобретающими интернациональный характер».

●

Величественные, захватывающие перспективы открылись в наши дни перед киноискусством.

Национальные кинематографии будут развиваться стремительными темпами. За семь лет (1952—1958) республиканские студии выпустили 319 полнометражных фильмов. Новым семилетним планом предусмотрен дальнейший рост их продукции. Для этого проводится реконструкция и техническое оснащение многих студий. Построены новые большие киностудии в Минске, Риге и других городах.

В трудовом подвиге советского народа, в повседневной, мудрой и заботливой помощи партии — залог дальнейшего творческого расцвета советского кино. Его многонациональный характер — новое, поистине беспрецедентное явление в истории мирового киноискусства. Не только наши фильмы, но и опыт их создания — совместного дружного сотрудничества советских наций — служит маяком в строительстве культуры многих народов, вступивших на путь самостоятельного развития.

Опыт советского кино привлекает внимание прогрессивных мастеров культуры всей земли, помогает в их борьбе за правдивое, реалистическое искусство.

Наши фильмы несут народам идеи гуманизма, свободы и дружбы.

Все ярче и ярче разгорается над миром многоцветная радуга советского многонационального киноискусства.

ЛИТЕРАТУРА

Очерки истории советского кино, т. I, II, III, АН СССР. Институт истории искусств. Изд-во «Искусство», М., 1956—1961.

Искусство миллионов. Изд-во «Искусство», М., 1958.

Українське радянське кіномистецтво. Нариси. Видавництво Академії наук Української РСР, Київ, 1959.

Г. В. Журов. З минулого кіно на Україні. Видавництво Академії наук Української РСР, Київ, 1959.

А. Красінскі, В. Смаль, Г. Тарасевіч. Беларускае кіно. Изд-во АН БССР, Минск, 1961.

Э. Кулибеков. Киноискусство Азербайджана. Азербайджанское государственное издательство, Баку, 1960.

Кабыш Сиранов. Казахское киноискусство Казгосиздат, Алма-Ата, 1958.

Армянское киноискусство. Сборники статей (на армянском языке). Выпуски I и II. Институт искусств. Изд-во АН Армянской ССР, Ереван, 1958—1960.

Л. ПАЖИТНОВ, Б. ШРАГИН

Урания, не торопись!

ВМЕСТО ЭПИГРАФА:

«Каждый из нас в отдельности может наверное, прекрасно прожить и без искусства. И не такое бывает».

В. Турбин, Товарищ время и товарищ искусство, «Искусство», М., 1961

Вольный разговор без предписанного заранее этикета:

— Товарищ Время?
— Очень приятно!
— Товарищ Искусство?
— Очень приятно!

Полнейшее преодоление скованности мысли и слова. Право, приятно...

Об искусстве, о времени говорится в книге В. Турбина запросто, по-свойски. Первые удары смелого пера — и автор с маху поражает «педантов», которые ради охранения собственного покоя держатся за обветшалые догмы, за приевшиеся традиции, за тепло насиженные места.

Энергичные ритмы времени врываются в тесные, душные клетушки застоявшихся эстетических представлений. Бодрящий ветер новой эпохи рвет со стен столетней давности школьные таблицы, обнажая грязные пятна, пустые места — свидетельства неполноты наших познаний.

Как будто пробудились от тяжкого сна, подняли всклокоченные головы с подушек, сбросили ватные одеяла, торопливо огляделись, стараясь найти ориентиры...

Надо поспевать за временем. Скорость прежде всего.

Ведь сколько нового вокруг! Слыхали? Где-то толкуют о теории относительности (анекдот — теперь можно вертеть временем в любую сторону!), кто-то изобретает новые машины, которые (подумайте только!) умеют даже писать стихи и производить себе подобных, появляются необычайные, волнующе-непонятные произведения искусства. А помните «Сикстинскую мадонну» на выставке картин Дрезденской галереи? А геометрия Лобачевского? А кино? А телевидение? Рублев, оказывается, не хуже Репина! А Пикассо? А абстракционизм? Астрономия! Рерих! Дарвин! Павлов! Дуниковский! Полиэкран!.. Читаешь книгу В. Турбина и радуешься сначала, потом недоумеваешь, а затем возникает желание спорить — последовательно, бескомпромиссно.

События последних лет, непримиримая борьба с последствиями культа личности Сталина, которая ведется всем нашим обществом, подорвали некогда казавшиеся незыблемыми догмы, цитаты, штампы. Как бы ни пыжились сторонники догматизма в эстетике, дело их мертво. Их грубая снасть уже не приносит улова.

Зато появилась противоположная крайность, которую можно условно назвать «детской болезнью» антидогматизма. Более или менее длительное сковывание мысли чревато тем, что, как заметил еще Маркс, «общественное мнение... заранее подкупает каждое произведение печати, формально нарушающее таинственные границы» *. Все, что необычно, все, что не бьет в нос надоевшим запахом застоя, импонирует, представляется захватывающим, увлекательным, талантливым. Утрачиваются серьезные критерии, позволяющие отличить глубину от поверхностности, плохое от хорошего, истину от заблуждения. Центр интереса переносится со смысла определенного строя идей на их внешнюю видимость. Правила литературных приличий получают чисто отрицательный характер, вроде таблички: «Не курить».

Противоядие от уродства и косноязычия догматического мышления В. Турбин видит в том, чтобы утвердить права импровизации. Импровизация будто бы обеспечивает единственно свободный путь для выражения мысли. Импровизация будто бы тождественна творчеству.

В проведении этой идеи В. Турбин предельно последователен: вся книга его — это своеобразная импровизация на тему «Искусство и современность». Говорит ли он об условности в искусстве или о кибернетике, о религии или современном кинематогра-

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 65.

фе, об участии первобытных художников в изобретении колеса или о засилии абстракций в XX веке,— фантазия его течет легко, не отягощенная грузом традиций, свободная от докучливых норм и правил, с легкостью воспаряя над теми «каменистыми тропами», по которым не знающая усталости научная мысль карабкалась к сияющим вершинам познания.

Автор не хочет мыслить «по-научному», писать «по-книжному»: время, понимаете ли, не то. Неторопливость? С оглядкой? По принципу «тише едешь, дальше будешь»? Ох, уж этот назойливый здравый смысл! Не годится. Опоздать можно. Старыми ключами — орудием ученых педантов — современность не откроешь. Они изъедены ржавчиной догматизма. Отчищать? Некогда. Возиться долго. Отмычку бы!

Один известный прозаик, оправдываясь бурными темпами нашего времени, полагал достойным потчевать читателя кипяточком вместо высококалорийной духовной пищи искусства. В сущности, та же пагубная торопливость порождает пренебрежение к серьезному и, главное, самокритичному изучению современности, порождает соблазн подменить его дилетантизмом, показной демонстрацией «современности» своего мышления.

При всем кажущемся разнообразии вариантов, результат получается один— упразднение искусства, упразднение науки. Тяжеловесное догматическое презрение к культуре сменяется презрением легкомысленным. Благие намерения вольно или невольно оборачиваются софизмом. Короче говоря, мы стремительно приближаемся к тому блаженному «нашему далекому потомку», который, если верить пророчеству В. Турбина, не будет испытывать потребности в знании азбуки (см. стр. 134).

Импровизации В. Турбина — всего лишь строптивое, непослушное дитя догматизма. Если родители ничему хорошему своих детей не учат, если они при помощи розог и зубрежки внушают детям одно лишь отвращение ко всему серьезному, тогда нерадивое потомство до старости сумеет только по-детски шалить.

●

Итак, импровизация. В. Турбин храбро идет на штурм проблем современного искусства, вооружившись набором аналогий, броских сравнений, парадоксов — всем нехитрым арсеналом, обеспечивающим будто бы свободный полет мысли.

Импровизация разрастается. Она уже не только негласно принимаемый метод самого автора, но и ведущая тенденция развития современного искусства, с точки зрения которой следует переосмыслить всю предшествующую историю художественного творчества. В. Турбина неудержимо влечет к ней то, что, по странному недоразумению, импровизация представляется ему единственным для искусства способом развивать в людях их творческие способности. Она будто бы делает акт художественного творчества открытым, публичным.

В наш рационалистический век, считает В. Турбин, Муза обязана отбросить свою естественную стыдливость. «Она — «фабричная девчонка», неприхотливая труженица, комсорг экспериментального цеха истории: «Вы, товарищ, к нам в экспериментальный? Приходите, учитесь, у нас каждому побывать интересно» (стр. 77).

Очень хорошо. С удовольствием. Но чему мы будем учиться?

Творчеству? Неужели это и на самом деле так просто? Неужели, слушая поэта или музыканта, импровизирующих перед публикой, или наблюдая в мастерской художника работу над картиной, можно самому стать творцом? А если еще попросить разрешения подержаться за кисть, так, наверное, обучение можно ускорить необычайно?

Увы. Ничего не выйдет. Лучше и не пытайтесь. Это все обман. Сколько бы вы ни просили Пикассо, например, раскрыть перед вами секреты своего творчества, он не сможет, даже если захотел бы. Он будет на ваших глазах импровизировать на холсте, и все равно вы ничего не постигнете.

Никакой, даже самый великий импровизатор не научит вас рождать каждый раз заново глубокие мысли. Импровизация вообще не раскрывает и не может раскрывать тайн творчества, она лишь демонстрирует его результаты, но не как целое и готовое, а как развернутое во времени, как процесс — не больше.

Творчество — ведь это не только осуществление замысла, это еще и сам замысел, зреющий под черепной коробкой. А раскрыть «инкубационное» созревание мысли никакая импровизация не в состоянии.

К слову сказать, насколько непроницаема импровизация для желающего понять метод, внутреннюю механику творчества, показывает сама книга В. Турбина — единственное из известных нам приложений развернутых там же эстетических принципов. Отстаивая право искусства на то, чтобы быть раскрытой книгой человеческого творчества, наглядно демонстрировать сокровенные тайны художественного мастерства, сам В. Турбин, как Скупой рыцарь, ревниво охраняет свою лабораторию от не в меру любопытных взоров. Вы можете сколько угодно удивляться, почему наши потомки не будут нуждаться в азбуке или почему «объект искусства — тело, свободное от одежд» (стр. 72). Эти блюда преподносятся вам готовенькими. Процесс рождения основных идей в книге снят. Спорить приходится с готовыми результатами. А на что уж чистая импровизация!

Однако, признаться, мы отклонились в сторону. В. Турбин вовсе не собирался обучать нас в своем «экспериментальном цехе» художественному творчеству. Искусство, как следует из дальнейшего, всегда приходит к своим открытиям совершенно случайно. А создаваемая им «методология» может пригодиться только в одном деле — в научном исследовании. Призвание искусства — разрабатывать диалектические методы познания мира. Такова центральная идея книги В. Турбина.

«Наука... поставит перед обществом методологические проблемы, для решения которых уже недостаточно, просто неприлично будет развлекаться «интересными книгами» и упиваться содержащимися в них психологическими нюансами. Она потребует от искусства разведки новых форм диалектики. Понадобится мобилизация всех передовых умов на изыскание, на зондирование методов, способных помочь людям освоить и закрепить достижения науки. И уже сейчас роды искусства перестраиваются, словно войска перед битвой» (стр. 19).

Теперь мы начинаем понимать, что когда В. Турбин пишет: «заповедные двери творческих лабораторий распахиваются перед толпой профанов»,— то он имеет в виду все же мужей науки, а не простых смертных. Еще бы! Куда уж им! Ведь «на то и существует искусство, чтобы, «не зная» Эйнштейна, предвещать теорию относительности и, «не зная» Лобачевского и Римана, мечтать о совершенном овладении мировым пространством!» (стр. 133).

Ну, а как же быть с Человеком? С его страстями, желаниями, порывами, радостями и страданиями, с его характером и темпераментом, с его представлениями о добре и зле, с его ненавистью и любовью, с его стремлением к свободе и справедливости? Ведь человек не только мыслящее существо. Он еще, выражаясь научным языком,— субъект нравственного сознания, обладающий широким диапазоном эмоциональных реакций на действительность, в том числе, между прочим, и эстетических. Он не только познает мир, но и преобразует его — и не как-нибудь, а по законам красоты. Больше того, как раз для этого последнего и познает.

Как же быть со всем этим? Или, может быть, человек будущего — это и не человек в обычном смысле этого слова; может быть, это будут просто мозги на паучьих ножках, нечто вроде иронических фантазий Герберта Уэллса?

Или, может быть, искусству вообще до всего, что выходит за пределы чистой мысли, нет дела? Когда-то оно занималось этим, но мало ли чем оно занималось! Сейчас это все тормоз, так сказать, инерция истории. Издержки «психологизма», от которых нужно бестрепетно избавляться. Считает же, например, В. Турбин, что уже Салтыков-Щедрин обозревал эпохи «глазами человека, свободного от логики классовой борьбы», с точки зрения людей, которые «уже успели позабыть нюансы, отграничивающие одну общественно-экономическую формацию от другой» (стр. 133). Отчего бы нам, в самом деле, не начать смотреть на историю «по-щедрински»? (Оговариваемся: в интерпретации В. Турбина.) В. Турбин утверждает (правда, осторожно, в форме риторического вопроса), что наступит время, когда люди «отнесут к одной эпохе Рамзеса II и Николая I» (там же). Отчего бы не попробовать приблизить это время?

«Рядовой труженик прошлого столетия, не знающий ни грамоты, ни тем более истории, в простоте душевной честил всех иноверцев «басурманами», а иностранцев — «немцами». Его потомки будут сухо именовать «эрой классовой борьбы» весь сорокавековой путь, пройденный родом человеческим до наших дней. Но полагаю,— пишет В. Турбин,— нет необходимости объяснять различие между невольным невежеством крепостного мужика и возвышенной мудростью его потомков» (стр. 134).

Правильно. Ни к чему. «Не объясняй, если хочешь быть понятым»,— гласит народная мудрость. Попробуем же вместе с автором, с позиций «возвышенной мудрости», вооруженной «обобщенным, синтезированным знанием прошлого», бросить взгляд на историю искусства. Нас ждут удивительные сюрпризы. Оказывается, во-первых, что в мире сейчас «едва-едва приступают к синтезу белка, а все искусство в целом уже с библейских времен демонстрирует, как один человек создается... силой мысли другого...» (стр. 16). Нелегко, конечно, крепостному мужику с его «невольным невежеством» угнаться за «возвышенной мудростью» потомков: он-то простодушно полагал, что обязан разрешением этой нехитрой проблемы не искусству, а своим далеким предкам, да и сам, не мудрствуя лукаво, действовал по старинке...

«Живописцы каменного века (??) расчищали путь изобретателю колеса...» (стр. 16); «реализм прокладывал дорогу методам мышления, благодаря которым люди в конце концов смогли вычислить траектории первых космических ракет» (стр. 16),— с позиций «истории, познанной в синтезе», вообще открываются удивительные вещи, о которых «мы, уже кое-что знающие и... потрясающе простодушные» (стр. 18), не смели догадываться.

В самом деле. Пушкин рассчитывал на долгую благодарность потомков за то, что лирой пробуждал «чувства добрые» и «восславил свободу». Он жестоко заблуждался. Теперь нам предстоит ценить его за предвосхищение теории относительности, геометрии Лобачевского и многого другого. «Пушкин — будущее искусства. Он не просто предугадал появление телевидения. Он шел далее» (стр. 130).

Бетховен, между прочим, отличался не меньшей наивностью. Он мечтал о том, что его музыка будет высекать огонь из души. Увы. Ее хватило ненадолго. Трудно сказать, что с ней стало бы сейчас, если бы она попутно не «зажгла перед наукой маяк, на который ей предстоит ориентироваться практически вечно» (стр. 21).

Венера Милосская теперь для нас «мраморная мечта о торжестве человеческого ума над всеми противоречиями вселенной» (стр. 14). Она уже предрекла однажды закат небесной механики Ньютона, сейчас она пророчески возвещает неполноту и незавершенность могущественных теорий современной физики. «Сикстинская мадонна» предвосхитила научное обоснование идеи о бесконечности вселенной во времени и пространстве: Джордано Бруно лишь передал языком науки скрытый пафос картины Рафаэля. Правда, «Джордано Бруно казнили, а на Рафаэля сыпались папские милости». Но это лишь потому, что «кардиналы и папы были бездарнейшими искусствоведами. Подобно позднейшим ученым, они слепо доверились «опыту», «сюжету»; их тупое неумение проникать в содержание произведения искусства, в его образы и пафос, в его идеалы оказалось спасительным» (стр. 56).

В оправдание кардиналов и пап, а также «позднейших ученых» можно сказать лишь то, что и Рафаэль, и создатель Венеры Милосской, и все другие великие мастера прошлого отличались не меньшим «тупым неумением проникать в содержание произведения искусства...» О таковом содержании, раскрывающемся лишь с высот «истории, познанной в синтезе», они не подозревали, даже творя его.

Ничего не поделаешь. «Люди наивны, и именно искусство отражает их наивность. Оно простодушно, и иным оно быть не может» (стр. 18). «... Нелепо сводить историю искусств к реставрации, реконструкции субъективных намерений художников прошлого. Они остаются в прошлом, но мы не можем не смотреть на их дела современно. Мы не вправе изучать лишь то, что они «хотели» совершить; не лишне поразмыслить и о совершенном ими» (там же).

С этим трудно не согласиться. Как-никак, а «возвышенная мудрость» — это не шутка, она к чему-то обязывает... Результаты, правда, слегка тревожат.

С позиций «обобщенного, синтезированного понимания прошлого» В. Турбин переосмыслил заново весь «сорокавековой путь», пройденный родом человеческим от «патлатого верзилы» с дубиною в руках до наших дней. Ушли в прошлое муки долгого исторического пути; спрямились прихотливые зигзаги, «море труда, войн, бедствий и открытий» слилось в смутное пятно: перемешались в сознании «фараоны, цезари, министры, визири и группенфюреры»: растаяли бесследно страсти, стремления, идеалы и «субъективные намерения художников прошлого». Что же осталось?

Время... Пространство... Движение... Методы познания их взаимосвязи.

И все? Не густо. А Музы?

С ними разговор короткий. В. Турбину волей-неволей пришлось пожертвовать на мгновение позициями «возвышенной мудрости» и прихватить из «эры классовой борьбы» десяток шпицрутенов, чтобы прогнать строптивых Муз сквозь строй этих суровых абстракций по длинной дороге истории.

Немудрено, что после такой операции, «даже не обладая абсолютным слухом», удается расслышать в нестройном хоре современного искусства покорные голоса.

Поэзия: «Будем совершенствоваться. Будем, состязаясь с физикой, показывать само движение мысли человека, постигающей относительность времени...»

Живопись: «... Не пора ли кисти живописца рассказать людям о тайнах постижения ими диалектики пространства? Создать на полотнах волшебный и реальнейший мир без параллельных, без абсолютных прямых...»

Кино: «... Движение! Как мало мы знаем о нем! Но киномонтаж возвестит нам о приближении новых методов познания движения».

Телевидение: «... Гипотеза новых средств связи. Провидение далеких преобразований в биологии...»

«Все порознь,— дирижирует В. Турбин,— за совершенное познание времени, пространства, движения. Все вместе — за союз искусства с наукой, с физикой и математикой. За содружество форм и формул. За совершенство в исследовании хода человеческой мысли, ее методов, ее исканий...

К этой музыке привыкаешь,— устало говорит В. Турбин, обращаясь к изумленной публике.— Ее хочется понять» (стр. 23—24).

Да, конечно. Очень хочется. Но трудно. Уж больно фальшивят Музы. И невольно закрадывается сомнение: а вдруг это и не Парнас вовсе, а какое-нибудь новое издание «Кабинета доктора Калигари»?

Нечего греха таить: культ Сталина затормозил развитие нашей эстетической мысли и в области познания взаимоотношений искусства с наукой. Будучи не в состоянии живо откликаться на постоянно меняющиеся запросы современности, она на каждом историческом повороте судорожно цеплялась за вожжи старых догм и предрассудков, чтобы не вывалиться из колесницы, делая при этом вид, будто правит ею. Сейчас это время безвозвратно ушло в прошлое. Нам нужно наверстывать упущенное.

Не новизна идей и не своеобразие мыслей отталкивают в книге В. Турбина, а скорее надуманность, откровенное пренебрежение к реальной истории, удивительная узость позиции в отношении современности. Мы видели, как бесцеремонно обходится В. Турбин с прошлым искусства. Во имя чего? Может быть, ради утверждения целого ряда ультрасовременных, ультраважных сегодня новаторских тенденций в новейшей художественной культуре? Но вся беда в том, что и современность перекашивается и деформируется под отчаянно смелыми руками В. Турбина. Об этом с полнейшей очевидностью свидетельствуют его воззрения на кинематограф.

«Кино,— пишет В. Турбин,— справедливо считается наиболее современным искусством». Зная по опыту манеру его обращения с другими Музами, мы настораживаемся. Ибо, как говорили древние, «бойтесь данайцев, дары приносящих». И, действительно, тотчас начинается подготовка к экзекуциям над новой Музой. Против кино выдвигается обвинение: «Но каким же старомодным оно бывает!» (стр. 103).

Казалось бы, замечание справедливое. Но не следует соглашаться с ним слишком поспешно, ибо при ближайшем рассмотрении оказывается, что, по критериям В. Турбина, «старомодно» почти все мировое киноискусство.

«Кино,—пишет В. Турбин,—искусство, в котором методы мышления, казалось бы, окончательно стали предметом познания» (стр. 123). Заприметим это многозначительное «казалось бы» и пойдем дальше. В кино В. Турбин хочет найти не только подтверждение, но и наглядное торжество своих воззрений на искусство. И, естественно, находит: импровизационный метод рассуждения позволяет находить с легкостью что угодно в чем угодно.

Кинематограф, оказывается, развивает в человеке способность мыслить по аналогии, оперировать «аналогиями по движению». Мысль свою В. Турбин поясняет следующей схемой: «Один кадр А. Несколько кадров В, С, D. И еще один кадр Е. В кадрах А и Е движение, предположим, идет вверх. В обрамляемых ими кадрах В, С и D оно горизонтально. В восприятии зрителя кадры А и Е неминуемо должны связаться воедино, будь в одном изображена вспорхнувшая птица, а в другом взмывший в небо самолет» (стр. 116).

Выразительные возможности «нашего друга монтажа» вызывают у В. Турбина восторженность и энтузиазм, присущие двадцатым годам, когда так интенсивно осваивался язык кинематографа. Пример, который он приводит, является азбукой монтажа, уже в те годы известной любому профессионалу-ремесленнику. Однако В. Турбин со своими весьма своеобразными представлениями о «моде» в кино оказывается гораздо более ограниченным, чем кинематографисты, работавшие несколько десятилетий тому назад.

Эйзенштейн в свое время, борясь за высокую культуру монтажа, подчеркивал необходимость всегда помнить его основную задачу — «задачу связно-последовательного изложения темы, сюжета, действий, поступков, движения внутри киноэпизода и внутри кинодрамы в целом... перед нашими фильмами,— писал он,— стоят задачи не только логически связного, но именно максимально взволнованного эмоционального рассказа. Монтаж — могучее подспорье в решении этой задачи». (С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., «Искусство», стр. 252.)

Согласно же воззрениям В. Турбина, монтаж превращается в самоцель. Совершенно не важно, какие явления ставит монтаж в ассоциативную связь, лишь бы ассоциации оказывались все более и более сложными.

Не удивительно, что положение современного кинематографа представляется В. Турбину чуть ли не трагическим. В нем, оказывается, много лишнего. Например, захочет оператор связать в единую ассоциацию глаза и небо, но не тут-то было. «Кино не может отвлечься от подробностей с легкостью, естественно достижимой в литературе. Как ни изощряйся, а в кадры «глаза-небо» непременно попадут зрачки, ресницы, совсем уже ничего вдохновляющего в себе не заключающая переносица, облако, без которого небо воспринималось бы просто в виде непонятного квадрата и т. д.» (стр. 115).

И не только эти будто бы мешающие подробности препятствуют кинематографу выполнить возвышенную миссию, возложенную на него В. Турбиным. Совсем уж страшной бедой оказывается необходимость сюжета в кино. Причем речь в данном случае идет не о сюжете в литературном смысле, а вообще о всякой «системе вымышленных событий». В. Турбин не может не видеть, что сюжетность такого рода неразрывно связана со спецификой кинообраза, но это вызывает в нем лишь грусть и трогательную жалость к кинематографу.

«Нет, право же печальна судьба современного кинематографа. Он наглухо заперт в заколдованном круге: чтобы переключить внимание зрителя с событий на методы изучения этих событий, необходима сложная система аналогий по движению; а чтобы оправдать и мотивировать аналогии по движению, нужен сюжет...

Для зрителя—утешение,— продолжает горевать В. Турбин.—Для кинематографиста—беда: материал для сопоставлений современное кино может черпать лишь в явлениях, существование которых на экране оправдано сюжетом» (стр. 119).

Как же быть?— задается риторическим вопросом В. Турбин. И, как всегда, не медлит с ответом: «Есть половинчатый путь.. Постепенно отказываться от монтажа. Продолжая уподоблять кинематограф театру, добиваться идеально достоверного перевоплощения актера в «образ» героя. Воспроизводить «жизнь как она есть»...

И есть другой путь... Борьба. Совершенствование монтажа. Подчинение ему интерьеров, пейзажей, воспроизводимых на экране вещей, актерской игры и всех сыплющихся на кинематограф технических новшеств... Что бы ни произошло, монтаж — веха, позволяющая камере идти впереди событий, торить дорогу познанию мира» (стр. 116).

В. Турбин весьма недвусмысленно дает понять читателю, что этот второй путь — единственно правильный, единственно соответствующий требованиям времени. Но так ли он нов на самом деле? Когда читаешь эти строки, невольно приходят на ум «авангардистские» фильмы двадцатых годов, такие, как «Механический балет» Ф. Леже, «Эмак Бакиа» Ман Рэя и др. В них действительно монтажная структура, как правило, выступала самоцелью. Ей подчинялось все: и «интерьеры», и «пейзажи», и «воспроизводимые на экране вещи». Но с тех пор много воды утекло. Этот этап в развитии мирового кино давно пройден. Художники талантливые переболели им как корью в детстве, а те, кто увязли в предрассудках авангардизма, давно уже находятся в арьергарде.

Можно, конечно, и здесь ссылаться на «наивность» и «простодушие», но факт остается фактом: кинематограф не идет по пути, предуказанному В. Турбиным. Наоборот, он принимает все более эпические формы, превращаясь во все более углубленное размышление над жизнью, не только не отказываясь от сюжета, но включая в единый фильм целую серию сюжетов, как в «Сладкой жизни» Феллини, не только не отбрасывая пейзаж, но раскрывая его с новой, неведомой до того содержательностью, как, например, в «Сорок первом» Г. Чухрая или в «Летят журавли» М. Калатозова.

И вдруг приходит озарение: не потому ли В. Турбин считает «старомодным» современный кинематограф, что он сам чуть-чуть, лет на сорок, поотстал, не потому ли начертал он свое многозначительное, отмеченное нами впрок «казалось бы», что киноискусство идет своим путем, не считаясь с его прогнозами?

В. Турбин, в сущности, признает, что кинематографа, витающего перед его увлеченным импровизацией воображением, еще не существует (на самом то деле его у ж е не существует). Сегодняшняя судьба кино сравнивается им с «судьбой музыки в пору ее досимфонического, доконцертного существования» (стр. 119). С тоской и надеждой он задается вопросом: «Сколько времени понадобится кинематографу для превращения из занятного развлечения в свободную от сюжета философию движения?» (стр. 120). В. Турбин устремляет свои взоры к тому «будущему», когда кинематографа не будет: «Кинематограф стал возможен только благодаря достижениям техники. А техника продолжает стремительно развиваться, и кто знает, не приведет ли ее стремительный рост к возникновению новых искусств, на фоне которых музыка и кинематограф покажутся такими же величественно неподвижными, какой в сравнении с ними представляется архитектура...» (стр. 123). Так заканчивается разговор о «наиболее современном из искусств». Видать, «современность», о которой пророчествует В. Турбин, еще не народилась. Да и надежд на ее появление маловато.

Тут читателю, возможно, захочется облегченно вздохнуть и порадоваться. Но мы не успели еще сказать о тех радужных перспективах, которые зря растрачивает кинематограф, которым он мешает воплотиться в действительность из-за своей «старомодности».

До сих пор люди в простоте душевной полагали, что развитие, как и время, необратимо. Например, старик не может снова стать грудным ребенком, цветок не может превратиться в бутон, а из колбасы невозможно сделать живую свинью. Так вот. Это все — прошлый день науки. «Рано или поздно люди достигнут возможности это направление изменять. Свершится революция, по своему значению и последствиям превосходящая нынешнюю революцию в физике. Род человеческий ступит в такое новое качество, которое и грезиться никому не могло» (стр. 105—106).

И натолкнул на эту идею В. Турбина именно кинематограф. Не нужно сценариста, не нужно режиссера, не нужно тонкостей оператора и искусства перевоплощения киноактера. Любой киномеханик берет самую что ни на есть «завалящую» ленту, заряжает ее «задом наперед» — и величайшее в мировой истории научное открытие совершено. Старик на наших глазах уменьшается в росте, щеки его приобретают милую припухлость, и он, суча ножками и ручками, тянется к соске. Парашютист расправляет парашют, поднимается в воздух и резко впрыгивает в несущийся самолет. Сколько чудес! И, главное, как просто! «Секрет его волшебства всего-навсего в том, что... благодаря взаимосвязи кадров, монтажу к и н е м а т о г р а ф в ы р а ж а е т г и п о т е з у о б о т н о с и т е л ь н о м д в и ж е н и и, движении, не регламентированном определенным направлением» (стр. 106).

Вот ведь какие откровения способен творить кинематограф, шутя и играя, даже в своем «досимфоническом, доконцертном» состоянии! А что бы он

понаделал, освободись он окончательно от сюжета, превратись он полностью в «философию движения»! Тогда человечество должно будет «помянуть добрым словом солдат цивилизации, шедших на штурм теории движения с кинокамерой в руках и простодушно не подозревавших о выпавшей на их долю миссии». Удивительно, как много простодушия находит в этом мире В. Турбин!

Однако довольно.

Вышел недавно на экран фильм М. Ромма «Девять дней одного года». По критериям В. Турбина, этот фильм — верх старомодности. «Наш друг монтаж» ведет себя здесь довольно скромно, зато значительные смысловые акценты ставятся на ту «целлулоидную прозу», которую с таким презрением честит в своей книге В. Турбин. Великолепный актер И. Смоктуновский, добившись «идеально достоверного перевоплощения актера в «образ » героя», произносит эту «прозу» с экрана с такой близкой нам, современникам, интонацией, что помогает глубже, честнее понять не время, не пространство, не движение, а... самих себя.

Фильм «Девять дней одного года» связан, между прочим, еще с одним обстоятельством. Дело в том, что последний кадр этого фильма представляет собой простую записку, которая эмоционально замыкает сюжет не простым показом «чем же все кончилось», а завершает собою художественную характеристику всех отношений, показанных в фильме, давая последний штрих, помогая правильно расставить акценты. Каждому, кто продумает концепцию фильма, станет ясно, что никакой сложный монтаж, никакая сверхдинамика не могли бы быть лучшим решением, чем эта записка. А между тем В. Турбин предрекал: «И как бы ни совершенствовался кинематограф технически, письмо, обычная записка всегда будет для него камнем преткновения» (стр. 91).

Импровизации В. Турбина вольно или невольно ставят его по отношению к современному искусству в позицию Зоила. И это потому, что современное искусство сильно именно своим социальным размахом, честной и умной мыслью о нашей действительности, об опасностях и страданиях, которые стоят на пути человечества, о действенной роли каждого в борьбе с ними. Что же касается В. Турбина, то он почему-то чурается действительно острых вопросов нашего времени и заменяет их вымышленными, в ряде случаев, прямо скажем, смешными.

Социальный индефферентизм В. Турбина прямо-таки безграничен. «Я убежден,— пишет, например, он, — что на наших глазах в область предрассудков отойдут бывшие некогда чрезвычайно полезными теории, предусматривающие «психологизм» непременным условием художественности. И уже явным, откровенным политическим, методологическим и эстетическим пережитком становятся попытки исследовать социалистический мир методами, которые, надо отдать им справедливость, прекрасно отвечали задачам изучения классового общества» (стр.60).

Перед лицом «высшей мудрости» и «истории, познанной в синтезе», мы действительно начинаем почти физически ощущать свое «потрясающее простодушие», поскольку полагали, что метод, примененный Марксом, например, в работе «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» может пригодиться нам еще и сегодня.

Дерзостно храбрые рассуждения В. Турбина предполагают такой полный отказ искусству во всякой активной общественной роли, что даже пресловутой «теории бесконфликтности» пришлось бы только краснеть. Та, например, чистосердечно не замечала бюрократов, которые у нас еще нередко встречаются. А В. Турбин считает, что искусство ничего против бюрократов поделать не может. Более того, выступает ли художник против бюрократии или оказывается заодно с нею — с точки зрения В. Турбина, безразлично: в обоих случаях он будет попросту «старомоден».

«Я волком бы выгрыз бюрократизм»,— писал Маяковский. Как это «старомодно»! Как неудачно придумали некоторые театры, возобновив постановку «Бани»! И не стоит ли предостеречь наших кинематографистов от желания экранизировать эту излишне едкую комедию? Во всяком случае, в книге В. Турбина они найдут авторитетное и безапелляционное свидетельство, что «выгрызать бюрократизм» столь же бессмысленно, как пытаться кусать гранит.

К тому же тут всегда можно с легкостью усмотреть «политические, методологические и эстетические пережитки», игравшие свою положительную роль в «классовом обществе», но совершенно беспомощные при социализме. Искусство имело право и силу бороться с бюрократами в классовом обществе; в социалистическом мире это будто бы ни к чему. Прямо скажем, странная логика!

Догматические представления все еще настолько цепко держатся в сознании В. Турбина, что он не может представить себе воспитательное воздействие искусства иначе, чем по типу «руководящих указаний» бюрократа своим подчиненным. Получается как бы догматизм с обратным знаком и... поразительное сходство с догматизмом в конечных выводах.

Читая книгу В. Турбина, вдруг начинаешь чувствовать, что не только бюрократизм, но и кое-что похуже представляется автору неизбежным, так сказать, созвучным времени. «...Понятно почему,— пишет, например, В. Турбин,— в наше время история искусства словно мельчает, и наша сентиментальная тоска по гениям остается неутоленной...

Перед нами открывается жизнь, не имеющая аналогий в прошлом, и ее всестороннее объяснение не под силу никакому сверхчеловеку. Миллионам обыкновенных ученых, инженеров, техников и рабочих остается творить великие дела сообща, не всегда отдавая себе отчет в истинном размахе событий, а иногда даже по необъяснимой душевной щедрости (?!) приписывая свои заслуги кому-нибудь одному» (стр. 27).

Время маленьких людей. Время, когда принципиально невозможно рождение гения. Время, когда ни одному человеческому уму не под силу охватить действительность в целом. Время, когда «по необъяснимой душевной щедрости» люди впадают в восторг, в преклонение перед личностью «кого-нибудь» одного. (Дорого, слишком дорого обошлась нам эта «щедрость»!) Это и есть «товарищ Время», с которым мы так мило раскланивались на первых страницах.

Что же до «товарища Искусство», то ему с таким спутником приходится только лишь мельчать, предоставляя событиям идти своим чередом, или предаваться ребяческим фантасмагориям относительно превращения стариков в детей и прочих блестящих перспектив.

По природе своей искусство стремится развить каждого человека в целостную, всесторонне развитую личность. Оно не мирится с тем, чтобы человек был маленьким, чтобы он превращался в «винтик» или «гаечку» слепо, стихийно действующего общественного механизма, оно не мирится с бюрократией, которая ставит человека именно в такое положение. Не мирится и передовое современное искусство. Ему, если не принимать борьбу за коммунизм как пустую фразу, предстоит еще совершить подвиг Геракла — вычистить авгиевы конюшни предрассудков, мелких и своекорыстных воззрений, безразличия к общественному делу, вытравить из сознания людей привычку, чтобы за них думал «кто-то» другой. Подлинное эстетическое сознание предполагает прежде всего развитое в каждом человеке умение смотреть на любое частное дело, на любое частное явление или факт с точки зрения всей накопленной человеческой культуры, с точки зрения общественных интересов, которые пропитали собою весь эмоциональный строй личности и нераздельно слились с нею. И только искусство может развить в людях эту неоценимую, жизненно важную для движения нашего общества вперед способность.

Но тут приходит В. Турбин и с позиций «человека, свободного от логики классовой борьбы», начинает иронизировать: «А поэт стихи читает. Сыплет фейерверками — разящими сопоставлениями между ненавистью к бюрократизму и... ненавистью к фашизму. И смелый же! Так правду-матку и режет!» (стр. 61). Таскать-де вам не перетаскать. Плохая это ирония.

Радостные, ободряющие сдвиги происходят в духовной жизни нашего общества. Однако сама значительность их порождает особые трудности. На примере книги В. Турбина наглядно видно, как можно глотнуть свободы, подобно клюквенному морсу в жаркий день, и ...опьянеть. Есть все основания полагать, что это состояние пройдет, когда наступит подлинная мыслительная зрелость.

Может быть, хорошо, что книга В. Турбина вышла из печати. Никому не дано носить в кармане абсолютные истины. Печать призвана выражать не обязательно одни во что бы то ни стало «правильные» идеи, которые нормально рождаются, как известно, только из дискуссии, из борьбы мнений. Написанная живо и страстно, книга В. Турбина вызвала острую дискуссию, и это само по себе принесет пользу.

Кончается книга В. Турбина. Старые добрые Музы после пережитых мучений покорно всхлипывают. Автор доволен. Он круто разделался с «предрассудками», он изгнал грешного земного человека из искусства и водрузил на его месте холодные абстракции пространства, времени и движения. Теперь можно двигаться дальше.

Засучивая рукава, В. Турбин задумывается: где бы еще какую Музу найти? Ага! Вспомнил! Была еще у древних богиня астрономии! Урания! А ну-ка! Пойди сюда! Довольно праздных шуток!

Ты будешь осуществлять «художественный анализ самого процесса *мышления*», «*изображать мысль, ее логику*», «*изображать творчество*», «в неповторимых образах... имитировать сам *ход нашей мысли*». «...Можно не сомневаться,— убеждает нас В. Турбин,— что это будет в высшей степени лирическое искусство; искусство, в своей интимности превосходящее и музыку и кино» (стр. 176).

«Урания, смелее!»

«Урания, торопись!»— заклинает В. Турбин.

При чем тут Урания?— недоумевает читатель.— Пожалуй, эта Муза имеет не большее отношение к современной астрономии и кибернетике, чем Зевс-Олимпиец — к атомной электростанции.

Не будем ломать голову. Когда В. Турбин говорит о Рафаэле, это не имеет никакого отношения к подлинному Рафаэлю; когда он говорит о Салтыкове-Щедрине — то же; когда он говорит о... и т. д. Никакой Урании нет. Под строгим пеплосом богини, вместо прекрасного античного тела, проглядывают все те же игривые домыслы В. Турбина.

И хочется сказать:

Урания, не торопись! Урания, сядь и как следует подумай! Урания, посмотри внимательно вокруг и почитай книжки! Товарищ Время — суровый товарищ. У товарища Искусства есть свои серьезные дела. Легкомыслие им не товарищ.

Л. ЖЕЖЕЛЕНКО

Письмо друзьям

...Она переворачивает страницу и, покосившись на меня краем глаза — внимательно ли я слушаю,— продолжает:

— «И чтоб вы знали, я путешествую с тех пор без никакой надежды и цели, как путешествуют души по кругам яда. Я не знаю, если вы сумеете мне помочь...»

— «Яда»? Почему «яда»? Ах, да! Румынское слово «jad» означает, кажется, «ад»...

Выслушенная мною фраза должна была бы звучать примерно так: «И знайте, я скитаюсь с тех пор без какой-либо надежды и цели, как скитаются души по кругам ада. Я не знаю, сумеете ли вы мне помочь...» Но пока я пытаюсь во всем этом разобраться, Стелла успевает унестись дальше.

— Минутку, минутку, Стелла! Сделаем маленькую паузу.

— Как? Опять паузу? —черные глаза Стеллы глядят на меня с укором.— Если мы будем так часто делать паузы, мы не успеем прочесть сценарий. И чтоб вы знали, завтра утром у директора будет обсуждение.

Стелла Кинтеску переводит с необыкновенной быстротой, не задерживаясь ни на мгновение. Если ей порой не хватает русского слова, она его тут же придумывает, иногда довольно удачно.

Я стою у окна. Мой кабинет на седьмом этаже высотного здания, где помещается большой полиграфический комбинат, газета «Скынтейя», ряд издательств и дирекция киностудии «Бухарест». Сама студия — в двадцати пяти километрах от города, и это очень неудобно: постоянные мучения с перевозкой актеров и участников массовок.

Я стою у распахнутого настежь окна. Середина ноября, но еще совсем тепло. Отсюда виден весь Бухарест: длинная, позолоченная осенью аллея, ведущая к Триумфальной арке, кварталы обрамленных садами особняков, высокие массивы домов в центре, светлый купол филармонии.

Но я гляжу рассеянно на стройную картину города, на все еще синее, вопреки ноябрю, небо.

— Что ж это будет? — думаю я.— Что я скажу завтра о сценарии? Люди в нем действуют так, словно их все время подталкивает автор. И они не говорят, а декламируют. Но, может быть, здесь принято так пышно выражаться? Я же не знаю языка. Не знаю страны, не знаю толком ни ее истории, ни ее искусства, ни ее обычаев... Но почему же, почему не подумал я обо всем этом раньше? Зачем я согласился приехать?

Стук в дверь.

— Да, да, пожалуйста.

Входит директор студии — всегда улыбающийся Пауль Корня. Он, как и почти все работники киностудии «Бухарест»,—молод. Профессор Бухарестского университета, литературный критик, специалист по истории румынской литературы, он лишь недавно работает на студии.

— Здравствуйте, как вы поживаете? — говорит он по-русски с музыкальным румынским акцентом, произнося гласные так, как они у нас пишутся, а не говорятся.

— Благодарю вас, очень хорошо,— пытаюсь я улыбнуться в ответ.

— Извините, я плохо говорю по-русски и буду говорить по-румынски...

— Я хотел вам сказать,— начинает бойко переводить Стелла,— не нужно, чтобы вы себя чувствовали у нас как гость. Гости всегда и обо всем отзываются с похвалой. А нам хотелось бы не похвал, а откровенности. Поэтому мы просим вас: когда вы станете обсуждать с нами наши картины, наши сценарии, не делайте, пожалуйста, никаких скидок ни на нашу кинематографическую молодость, ни на так называемые национальные особенности. Думаю, что все неудачное в искусстве остается неудачным, а все прекрасное — прекрасным, несмотря ни на какие национальные особенности... Это я вам хотел ска-

зать перед обсуждением сценария, который вам сейчас переводит Стелла... Ну, как? Согласны?

Конечно, я согласен. Как вовремя он ко мне зашел! И сразу же румынский язык перестает мне казаться трудным, а разделяющие нас особенности национальной культуры и быта кажутся уже не пропастью, а маленьким, легко переходимым овражком.

— Я рад, что мы поговорили,— уже по-русски произносит Корня.— Привет вашей женщине.

— «Жене», «жене» надо сказать, а не «женщине»,— хохочет Стелла.

●

... С того ноябрьского дня прошло не так-то уж много времени, только два года. Но за эти два года я ознакомился с языком, изрядно поколесил по прекрасным румынским дорогам, обзавелся множеством друзей и от всей души полюбил эту солнечную страну, сумевшую остаться радостной, несмотря на все ее на редкость тяжелое прошлое. Кстати, название «Бухарест» — «Букурешть» — происходит от слова «букур» — радуюсь.

Года три-четыре назад студию художественных фильмов в Бухаресте называли «Спящей красавицей». Картин снималось мало, и снимались они медленно. Но «красавица» проснулась и доставляет теперь множество хлопот и Министерству культуры, и городу Бухаресту. Она постоянно жалуется на то, что министерство слишком долго рассматривает сценарии и утверждает сметы, она ссорится с театрами, отнимая у них актеров, она требует от города провести специальную троллейбусную линию в местечко Буфтя, где расположена студия.

Большинство режиссеров студии — совсем молодые люди. Часть из них училась в Советском Союзе, во ВГИКе. Некоторые окончили театральный институт в Бухаресте, где существовало одно время кинорежиссерское отделение. А есть и режиссеры, пришедшие в кинематограф из театра. Но как бы ни складывались годы их ученичества, какими бы различными ни были их навыки и вкусы, лучших из молодых румынских кинорежиссеров объединяет общее стремление: показать сегодняшнюю, преображенную Румынию и сделать это без пышных фраз, без искусственных сюжетных нагромождений и выдуманных страстей.

Все они влюблены в «Балладу о солдате» и «Летят журавли», в «Даму с собачкой» и «Дон-Кихота».

Они живо интересуются всем, что делается в нашем кино, и задают множество вопросов. На некоторые из них ответить не так-то просто.

— Почему Козинцев не ставит «Гамлета»? Он ведь собирался.

— Почему «Ленфильм» за последние годы сделал мало хороших картин?

Но всех настойчивей расспрашивает и теребит вас Юлиан Миху.

Невысокий, быстрый, он уже с порога сыплет вопросами. Он слушает вас рассеянно, то присаживаясь, то снова вскакивая, и вам начинает казаться, что все, о чем вы говорили, он пропустил мимо ушей.

Но рано или поздно вам приходится убедиться, что он запомнил каждое ваше слово, и горе вам, если он поймает вас на противоречии.

Он никогда не бывает спокоен, у него сотни забот, ибо заботы его друзей — это и его заботы. «Правильно ли выбрал Маркус главного героя для своей картины?» «Зачем Синиша так эффектно снял эпизод, где взрывают рельсы? Это же должно быть проще, будничней!» «Для чего Сильвию Попович обрядили в белый жакет и темную юбку? Это ей укорачивает фигуру». «Почему Савел Штепу не решается взять «Жаворонка»? Там еще сумбур, но из этого можно сделать прекрасный сценарий».

И хотя Миху сам ставит картину и занят непрерывно, как занят бывает только кинорежиссер в процессе съемок, он вырывает время, чтобы поспорить с Маркусом, чтобы помчаться к Синише, чтобы устроить разнос Сильвии Попович, чтобы просидеть ночь с Савелом Штепу, обсуждая его сценарий.

Он может вам позвонить в два часа ночи и заявить, что только что прочел вашу статью и она ему не понравилась. Он может прибежать к вам в шесть утра и вручить вам книгу, которую вы не могли достать. Он может разыскать вас в театре, где вы мирно смотрели спектакль, и увезти с собой в Буфтю, чтобы показать новые декорации для его картины.

— Этот сумасшедший Миху ухитряется со всеми перессориться и всегда — из самых лучших побуждений,— говорит о нем Стелла. И тут же ссорится с ним сама.

Миху, в прошлом рабочий, окончил кинорежиссерское отделение театрального института в Бухаресте.

Дипломной его работой был короткометражный фильм по рассказу Чехова «Яблоки».

А затем, вместе с Маркусом, он поставил кинокартину «Жизнь не прощает». Сценарий был неясным, путаным, путаной и неясной получилась и картина. Но есть в ней превосходные, энергично вылепленные эпизоды. Главным героем картины был инвалид, потерявший на войне обе ноги. На эту роль Миху взял подлинного инвалида, случайно наткнувшись на него в табачной лавке.

— При чем здесь погоня за типажем? — горячился Миху.— Я взял его не потому, что он инвалид, а потому, что он талантлив.

Миху оказался прав: инвалид показал себя талантливым актером.

Сейчас Миху заканчивает картину «Медик из Дельты» (рабочее название).

Снимая эту картину, он яростно воюет против любого проявления актерского самолюбования, актерской позы.

Молодая актриса Ирина Петреску репетирует эпизод, где она пытается утешить маленькую девочку.

Ирина чарующе улыбается, нежно глядит на девочку и протягивает ей конфету.

Миху недоволен. Снова и снова заставляет он Ирину повторить сцену.

— До чего слащаво!— кричит он. — И почему ты так любуешься собой? Это же никуда не годится!

Ирина, наконец, не выдерживает:

— Да как же должна я ей давать эту проклятую конфету, чтобы не было слащаво? — говорит она чуть не плача.

И вдруг Миху хлопает в ладоши.

— Это я виноват,— заявляет он со счастливой улыбкой.— Конечно, не должно быть никаких конфет. Она же сама как девочка! Она сластена. Она сама съела все конфеты. Понимаешь? Раскрывает коробку, а та — пустая. Ну-ка, давай, попробуем!

Ирина снова глядит на девочку. Многозначительно поджимает губы. Уж она-то знает, как можно утешить. Решительным движением достает из чемодана коробку конфет. Раскрывает, коробка пуста. С Ирины мигом слетает весь ее уверенный вид. По-детски беспомощно смотрит она на пустую коробку.

— Теперь совсем другое дело,— кивает Миху.

А вот другой режиссер — Ион Попеску-Гопо. В противоположность Миху он очень высок. И, если они оказываются рядом, на них нельзя смотреть без улыбки.

Попеску-Гопо широко известен своими мультипликационными фильмами: «Краткая история», «Семь искусств», «Homo sapiens». Он получил за них четырнадцать международных премий, в том числе «Пальмовую ветвь» в Каннах.

Во всех этих трех рисованных фильмах действует один и тот же герой — маленький большеголовый Человечек. Он появляется на земле, когда по ней еще бродят гигантские допотопные чудища. По сравнению с ними он ничтожен и жалок. Затем — в стремительно кратких, веселых, остроумно решенных эпизодах — волшебно растут его силы: он овладевает огнем, изобретает колесо, двигатель внутреннего сгорания, овладевает атомной энергией. С цветком в руке летит он на космическом корабле на другие планеты. И геометрически строгий, пустынный мир наполняется цветами. На одной из планет он находит маленькое, сгорбленное, жалкое существо — такое же, каким был когда-то он сам. Человечек наклоняется к нему. «Папа!» — кричит существо и тянет к нему руки. Герой поднимает его, оглядывает, обрывает ненужный хвостик и заключает кроху в объятия.

Философские миниатюры Попеску-Гопо так и брызжут веселым лукавством и жизнерадостностью.

Наряду с рисованными, Гопо занялся в последнее время и фильмами с живыми исполнителями.

Он удачно поставил сатирическую сказку «Из любви к принцессе», а недавно закончил полнометражную игровую сатирическую комедию «Украли бомбу», в которой высмеивается военный психоз в так называемом «свободном мире».

В этой острой, изобретательной комедии есть чудесная вставная новелла. Герой фильма после ряда обрушившихся на него неудач бредет, задумавшись, по улице. Поравнявшись со зданием кинотеатра, он задевает плечом большой рекламный щит и поднимает голову. Перед ним на серии щитов — кадры из фильма, который демонстрируется сейчас в кинотеатре. Это модный на Западе фильм ужасов. Кадры на рекламных щитах размещены в такой последовательности, что представляют собой, в сущности, законченный микрофильм. Это похождения человека-зверя, одержимого жаждой насилия и убийства. Он бродит вечером по темной улице, подстерегая неосмотрительную жертву. Он проламывает голову зазевавшемуся мужчине, душит женщину, схватывает цепкой лапой маленькую девочку. Глаза убийцы горят от дикого наслаждения, пальцы скрючены. Но чуть заметное смещение пропорций, доведение ужасов до нелепости позволяют Попеску-Гопо сделать эти кадры не столько страшными, сколько смешными.

Однако герой фильма не замечает смешного. С лицом, окаменевшим от страха, разглядывает он рекламные щиты. А доносящиеся к нему из кинотеатра завывания человека-зверя и вопли жертв доводят его до состояния нервного шока.

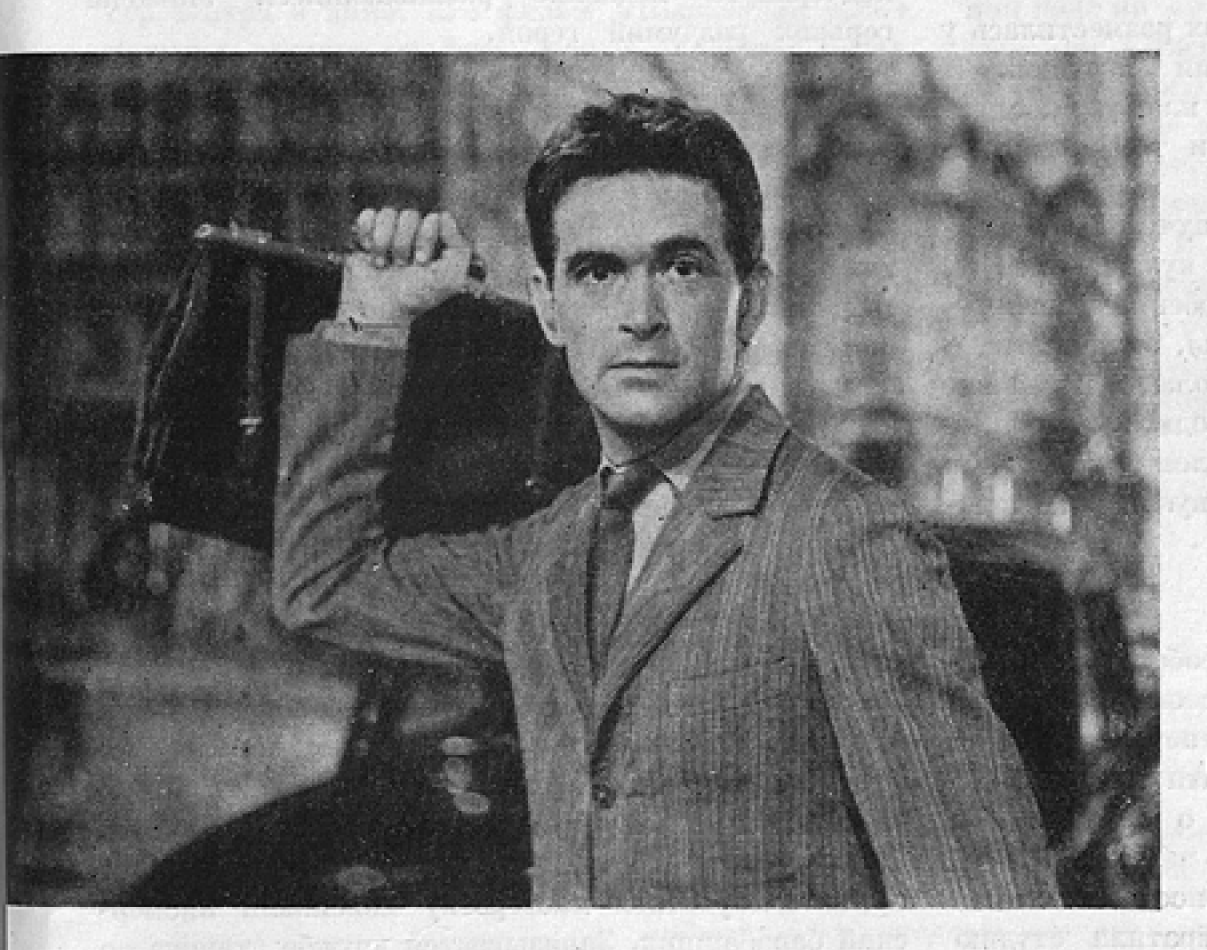
Сеанс кончается. Распахиваются двери кинотеатра. Бледные, едва держащиеся на ногах, выходят зрители. Они испуганно озираются, вытирают вспотевшие от страха лбы.

Пришедший понемногу в себя герой фильма замечает плачущую девочку, забытую убежавшими после страшного фильма родителями. Герой подходит к ней и ласково пытается ее успокоить. Но тут возвращаются родители. Они приходят в ужас, увидев рядом с девочкой незнакомца. После только что просмотренного фильма им ясно, что это человек-зверь, стремящийся разорвать на мелкие части бедную девочку. С тревожным криком подбегает к ребенку мать. А отец грозит кулаком и осыпает удивленного героя бранью. Схватив девочку за руки, родители поспешно уводят ее.

ПОПЕСКУ-ГОПО О СВОЕМ ФИЛЬМЕ:

«Этот фильм для меня несколько необычен, — сказал Попеску-Гопо. — В нем действуют не рисованные персонажи и не куклы, а живые актеры. Однако играют они весьма своеобразно: двигаются, как персонажи мультипликационных фильмов, и порой больше походят на кукол, чем на живых людей. Я уверен, что наш фильм, несмотря на его своеобразие, будет понятен зрителю. Место действия фильма — условно, некая безымянная капиталистическая страна. Герой фильма — человек, которого не интересует происходящее в мире: он целиком поглощен поисками работы. Эти поиски приводят его на завод в тот момент, когда гангстеры пытаются украсть бомбу. Их преследуют, и они подсовывают сумку с бомбой герою фильма, который становится с этого момента Человеком-Носящим-Бомбу... Сам герой об этом не подозревает. Он ищет хозяина сумки и обращается со смертоносным предметом, словно с банкой консервов. Бомбу крадут, бомбу теряют, бомбу находят. «Нельзя играть с бомбой», — такова ведущая идея нашего фильма».

Ион Попеску-Гопо (справа)
и оператор Штефан Хорварт



Ю. Дарие — Человек-Носящий-Бомбу

Э. Белауре — Девушка-ангел

Из кинотеатра выходит последний зритель — мальчишка с игрушечным пистолетом. Хищно огля-девшись, он выискивает жертву и стреляет в героя из пистолета.

Палочкой с резинкой, прочно приклеившейся ко лбу героя, заканчивается эта вставная пародия на фильм ужасов.

Попеску-Гопо много бывал за границей. В том, что люди привозят с собой из заграничной поездки, сказывается как-никак их характер.

Попеску-Гопо привозит с собой новинки философской литературы и игрушки. Игрушек он привозит много, а философских новинок — довольно тощий пакет. Но это не его вина: куда легче сыскать оригинальную игрушку, чем сколько-нибудь оригинальный труд по философии.

На столах, на полках, на шкафах разместилась у Попеску-Гопо огромная коллекция игрушек. И прежде чем сесть у него в квартире на стул, посмотрите внимательно — не лежит ли там какая-нибудь игрушка.

Металлические, деревянные, каучуковые, нейлоновые,— заводные игрушки и куклы,— всюду, в самых неожиданных местах. Особенно много кукол. Здесь и маленькие танцовщицы, и акробаты, и заклинатели змей, и повара, и водолазы, и прачки, и пестрые арлекины, и герои народных сказок.

Когда Попеску-Гопо сидит за столом и пишет, так и кажется, что обступившие его куклы нашептывают ему сюжеты и шутки...

●

Едва ли не самой характерной особенностью студии «Бухарест» являются сегодня нескончаемые творческие споры. Спорят постоянно, спорят обо всем: о картинах Чухрая, о причинах заката итальянского неореализма, о «новой волне», о сегодняшних принципах сюжетосложения.

Современная тема, занявшая главное место в планах студии, обострила споры, превратила студию в непрерывно действующий дискуссионный клуб. В каком бы уголке Буфти вы ни оказались — у озера, в саду, в вестибюле, на лестнице, в буфете, на балконе,— вы непременно наткнетесь на группу спорящих. Но «бурные гении» с растрепанными прическами, охрипшими голосами и съехавшими набок от наплыва чувств галстуками здесь не в чести. И чем непримиримее настроены собеседники, чем резче возражают друг другу, тем тише они говорят, тем вежливей улыбаются.

Пожалуй, улыбается вежливей всех и говорит тише всех Мирча Драган. Ему приходится сейчас решать особенно сложную задачу: он готовится к постановке второй серии «Жажды» (первая серия, поставленная по интересному роману Титуса Поповича, была отмечена премией на Московском фестивале). Несмотря на успех первой серии, Мирча Драган сознает, что герои фильма оказались внутренне беднее героев романа. Как же преодолеть этот недостаток во второй серии? Как соединить в тесных рамках фильма разветвленный сюжет с глубиной характеристики героев? И он вновь и вновь перечитывает сценарий, вновь и вновь советуется и спорит с друзьями.

Советуется и спорит, мучается и ищет и другой Мирча — Мирча Саукан. Прежде он работал в кинохронике, на студию «Бухарест» пришел недавно, но успел уже поставить любопытную картину «Горячий ветер». В ней подробно разработан внутренний мир действующих лиц. Удачными получились подчеркнуто медленно развивающиеся эпизоды горьких раздумий героя.

Теперь Мирча Саукан работает над сценарием для новой картины «Барабанщик». Герой сценария много лет прослужил в селе барабанщиком. Весной и осенью, зимой и летом, в слякоть и вёдро шагал он по улицам села, ударяя в барабан и выкликая новости, важные сообщения, распоряжения примаря или сзывая жителей на сходку. Грозно гремел его барабан в мартовские дни 1945 года, когда по призыву коммунистов крестьяне шли отбирать помещичьи земли. Торжественно возвестил он в декабре 1947-го о конце монархии.

Но состарились и барабанщик и барабан. В самых глухих селах появилось радио и ежедневно стали приходить газеты. Карьера барабанщика кончилась. А ведь он привык всегда видеть себя и свой барабан в центре любого события, ощущать себя чуть ли не вершителем судеб. И вот — он на пенсии. И ничего-то он, оказывается, толком не знает, не умеет, никому-то он, в сущности, не нужен. Потянулись долгие дни одиночества, горького раздумья. Но случилось как-то, что к старому барабанщику пришел поучиться мастерству маленький пионерский барабанщик. Завязывается дружба старика со школьниками. Он начинает жить их заботами, их интересами, он заново переосмысливает все, что пережил, все, что видел когда-то.

Для того чтобы эта несложная история не превратилась в элементарно басенную, уныло назидательную, нужна точная и умелая драматургическая связь, необходим сложный сплав настоящего и прошлого в развертывании сюжета.

В незатухающие на студии споры охапками подбрасывают горючее Ион Григореску, Октав Панку-Яшь, Франчиск Мунтяну, Петру Сэлкудяну — талантливые молодые писатели, чьи сценарии ставятся сейчас в Буфте.

Румынские кинематографисты создали за последнее время ряд интересных картин. У каждой из них —

свои достоинства и недостатки, но основным и характерным, что объединяет все эти работы, является авторская взволнованность, отношение к каждому, даже проходному моменту картины как к открытию, совершаемому впервые. Какие бы ни были недостатки у этих фильмов, одного недостатка, никогда и никем не прощаемого в искусстве,— ремесленнического равнодушия — нет в них начисто. Это относительно самих картин. Что же касается процесса их производства, то молодые режиссеры обнаружили умение сочетать упорные творческие поиски с жесткой производственной дисциплиной.

Возникло решение организовать на студии творческие объединения. Мирча Драган, Мирча Саукан и Ливиу Чулей назначены руководителями объединений. Ливиу Чулей — актер, художник и режиссер театра и кино. Его фильм «Пылающая река» получил премию на фестивале в Карловых Варах. А в театре он интересно и очень по-своему поставил «На дне», «Святую Иоанну» и «Как вам это понравится». Ни один из молодых руководителей объединений не претендует, естественно, на роль метра. Коллективность, тесное содружество режиссеров, писателей и редакторов сделались основными принципами в работе объединений.

Температура творческих дискуссий в Буфте сделалась еще горячей.

В эту обстановку споров, поисков и веселой работы удивительно легко вмонтировался итальянский кинорежиссер Глауко Пеллегрини. Задумана совместная румыно-итальянская кинопостановка, и Пеллегрини приехал, чтобы вместе с Сэлкудяну закончить сценарий по роману Ребряну «Лес повешенных».

Шумный, большой, увлекательно рассказывающий, Пеллегрини с наслаждением окунулся в споры. Кстати сказать, Глауко Пеллегрини — один из немногих кинорежиссеров, критикующих не только чужие, но и собственные картины. Наиболее придирчивую критику «Норковой шубы» и «Человека в коротких штанишках» я слышал именно от него.

... Предотъездные дни промелькнули незаметно. Я уехал из Бухареста, так и не увидев в законченном виде ни «Украли бомбу», ни «Медика из Дельты», ни «Людей, которых спешно разыскивают», ни «Заказного письма».

На перроне собралось много друзей. И, как это всегда бывает, каждому я сказал что-то случайное, не то, что хотелось. Каждому я обещал писать часто и подробно. И, конечно же, завертевшись в кругу новых дел и хлопот, все еще не выполнил обещания. Пусть же эти разрозненные заметки послужат своего рода открытым письмом ко всем моим румынским друзьям, которых я помню и люблю по-прежнему.

Зачумленное кино: Испания, 1961

Когда говорят об испанском кино, вспоминают имена таких его мастеров, как Бюнюэль, Бардем, Берланга. Однако в целом испанское кино представляет собой загадочное белое пятно на «кинематографической карте» Европы.

Французская прогрессивная газета «Леттр франсэз» опубликовала ряд материалов об испанском кино. Мы перепечатываем с небольшими сокращениями статью испанского кинокритика Карлоса Виваса, а также выдержки из интервью, взятого известным французским критиком Марселем Мартеном у испанского режиссера Луиса Гарсиа Берланги.

Карлос ВИВАС: КУДА ИДЕТ ИСПАНСКОЕ КИНО?

В Испании кино не искусство. Это могущественнейшее средство государственной пропаганды и индустрии, тем более рентабельное, чем лучше служит оно интересам режима. Эта официальная установка ведет, конечно, к полнейшему снижению эстетических требований и вызывает оппозицию публики, которой преподносят однообразные, никому не интересные сюжеты. Как следствие — пустующие зрительные залы, закрытие студий. Поглощение маленьких продюсеров их «большими» коллегами, получающими крупные субсидии от государства и превратившимися в его преданных слуг, привело к тому, что режиссерам навязывают не только угодные хозяевам сюжеты, но зачастую и их трактовку.

В этих условиях не удивительно, что испанское кино скатилось до самого низкого уровня и небольшое число экспортируемых фильмов не может поднять его престиж. Большие кинематографические компании, настолько ревностно служат

интересам господствующего режима, что этому подчинена целиком вся тематика выпускаемых фильмов.

Не сходит с экранов тема гражданской войны 1936—1939 годов, но трактовка ее претерпела большие изменения. Если раньше воспевалось «торжество победы» (фильмы «В Алькасаре ничего нового», «Раса» и др.), то в нынешние времена венчать лаврами армию Франко уже недостаточно. Появилась и другая цель — борьба против растущего недовольства народа, против возможных социальных бурь. Стало нужным поддерживать саму идею войны — войны за существующий режим. «Мир никогда не наступит» (1960), «Те, кто не продается» (1961) наиболее ярко представляют эти тенденции.

Когда гром «победы» был заглушен печальной действительностью, с каждым днем все более и более горькой, тематика многих фильмов резко шагнула назад, к отдаленным историческим событиям. Но, увы, не историю, а грубейшую фальсификацию исторических событий, не искусство кино, а издевку над ним представляют собой эти псевдофильмы.

Вот краткий перечень поставленных во славу режима фильмов, чудовищно извращающих историческое прошлое народа: «Безумие любви» («исторический» портрет матери Карла V), «Заря Америки» (предвзято показанная история Христофора Колумба делает этот фильм сугубо колониалистским), «Августина из Арагоны» (фильм о героине сопротивления против наполеоновской оккупации, странно прозвучавший в 1953 году, когда правительство допустило оккупацию американскую!).

Во всех «политических» фильмах, так же как и в тех немногих, которые вырываются из этого плена, перманентной темой является религия. Существует ряд фильмов, всецело посвященных религиозным проблемам. Ярким примером подобной тематики является фильм «Бунт» — история писателя-атеиста, «раскаявшегося» в своем безбожии под воздействием любви красивой верующей девушки.

Само собой разумеется, армии, являющейся наравне с церковью главной опорой правительства, посвящена также целая серия кинопроизведений. В этих фильмах-«бодрячках» всячески восхваляется так называемый дух товарищества, «радость» повиновения высшим чинам, преданность власти...

Беспрерывным конвейером выпускаются антикоммунистические и антисоветские фильмы, «образцом» которых может служить «Хуан из Ардуны». Тон этим болезненно-гротесковым произведениям несомненно задал фильм «Он умер 15 лет назад». Его герой — ребенок, один из тех, кто был любовно спасен во время нашей гражданской войны Советским Союзом. И вот несколько лет спустя его посылают в Испанию с заданием убить своего отца, начальника франкистской полиции. Но молодой человек, в противовес тому, что ему внушали в СССР, видит, что Испания — «страна прогресса, изобилия и свободы». Он решает остаться в ней и работать во славу правительственного режима. Однако... его убивает коммунист. Характерны также для этой серии фильмы «Посланники в аду» и «Капитан Паласио», посвященные пресловутой «голубой дивизии», сражавшейся на востоке бок о бок с гитлеровской армией...

Довольно часто затрагивается так называемая «фольклорная» тема. Это грубые карикатуры на жизнь народа, ставящие своей целью приукрасить действительность. Они прославляют преимущества «испанского образа жизни» («У нас мало едят, зато много веселятся...»)

В 1961 году Испания выпустила 73 полнометражных художественных фильма, которые распределяются следующим образом: комедий — 23, мелодрам и псевдодрам с «моралью» — 21, фольклорных — 8, совместных постановок — 12, кандидатов на «Национальную премию» — 4, вне класса — 5.

Пятьдесят два фильма первых трех групп настолько ничтожны, что на них можно было бы совсем не останавливаться, если бы не одна их особенность, которую хотелось бы отметить: все они, несмотря на разницу сюжетов и жанров, как будто слеплены один с другого. Один из наших видных кинокритиков отметил это потрясающее однообразие: «Если в течение недели я видел четыре испанских фильма, я задаю себе вопрос: видел ли я их действительно четыре или только один?» Из этих 52 постановок ни одна не была показана за границей. Совместные постановки все без исключения также лишены человеческих чувств. Это в большинстве туристические фильмы, сделанные в расчете на иностранцев, где мы выступаем чаще всего в роли «бедных родственников», как оно и есть в действительности. «Правду жизни» мы подаем в этих фильмах по чисто американским установкам, что не удивительно, принимая во внимание тесное сотрудничество с 1953 года правительств Испании и США. Наша страна предлагает по дешевке свою землю и свои пейзажи. Звезды нашего кино выступают зачастую в роли статистов, подыгрывая незначительным американским актерам. То, что получает Испания от страны, над которой возвышается статуя свободы, ярко показано в фильме Бардема и Берланги «Добро пожаловать, мистер Маршалл!» (1955). Существо отношений между правительствами США и генерала Франко хорошо определяется словами одного из персонажей фильма Бардема «Смерть велосипедиста»: «В Испании командуют янки».

Четыре фильма, выдвинутые на соискание «Национальной премии» 1961 года, собственно, находятся вне кино как искусства. Они всецело посвящены пропаганде режима. «Мир никогда не наступит» — их типичный образец. Это откровенно фашистский

фильм, представляющий собой экранизацию романа руководителя фалангистского журнала «Пуэбло», что уже само по себе не требует комментариев.

Из 73 фильмов, появившихся в 1961 году, только пять, весьма различных по качеству, попали за рубеж. Это спорный фильм Бардема «В пять часов пополудни», два фильма Феррери — «Эль кохесито» и «Мальчишки», а также хорошо принятый на фестивале в Венеции фильм «Посадите бедняка за ваш стол» («Пласидо») режиссера Берланги и «Лос-Гольфос» режиссера де Сова, представленный в Канне. Но эти пять вышедших на заграничные экраны фильмов в Испании подвергаются гонениям. «Мальчишки» и «Лос-Гольфос» до сих пор не выпущены на экраны страны. А в фильме «Посадите бедняка за ваш стол» цензура вырезала многие места и настояла на изменении его названия (фильм называется теперь «Пласидо»).

Как ни странно, фестивали, которые проводятся в Испании, и премии, которые на них выдаются, оказывают совершенно гибельное влияние на качество нашей кинопродукции. Жюри этих фестивалей зачастую квалифицирует фильмы, проскочившие через рогатки цензуры и положительно отмеченные критикой, как наихудшие. Принимая во внимание, что от этой оценки фильмов зависит как государственная субсидия, так и продолжительность их эксплуатации и категория кинотеатров, где они будут идти,— роль фестивалей и квалификационной комиссии приобретает большое значение для судьбы каждого фильма и для всего киноискусства.

Журнал испанских кинематографистов пишет по этому поводу: «Разумеется, продюсеры заинтересованы в том, чтобы их фильмы получили наивысшую оценку. Однако нетрудно заметить отрицательное влияние квалификационной комиссии на продукцию испанского кино в целом. Если комиссия распределяет свои премии и квалифицирует фильмы только в интересах государственной политики, то, естественно, продюсеры ориентируют всю кинематографическую продукцию только в угоду пожеланиям комиссии. В результате получается, что испанское кино не отражает ни Испании, ни того, что делается в Испании».

Редкие фильмы, где сквозит хотя бы тень критического отражения действительности, бойкотируются прокатчиками, которые всецело подчинены требованиям той же цензуры. Запрещено не только показывать на экранах, но даже упоминать в прессе блестящий фильм Бюнюэля «Виридиана», получивший Гран При в Канне в 1961 году.

Но если постановщику даже удалось «проскочить» через цензуру и комиссию, дальнейшая судьба его фильма целиком в руках прокатчиков. И если автор известен как неконформист, тут открывается широкое поле для злоупотреблений. Пример тому — большинство фильмов Бардема.

«Эль кохесито»

В знак протеста в этом году воздержались от участия в фестивале в Сен-Себастьяне все наши большие мастера — Бардем, Берланга, Феррери, де Сова и другие.

Группа «Вольные стрелки» (или «новая волна») объединяет работников кинематографии, имеющих одну общую цель — показать проблемы, существующие в нашем обществе, и содействовать по мере возможности их разрешению...

Среди работ «Вольных стрелков» фильмы талантливого режиссера Бардема наиболее ярко выражают те жизненные явления и те процессы поисков формы, которые составляют сущность нового испанского кино. Рядом с Бардемом можно поставить режиссера Берлангу, его бывшего соавтора по фильму «Добро пожаловать, мистер Маршалл!», может быть, лучшему из всех испанских фильмов за последние двадцать пять лет.

Работы этих двух больших мастеров, так непохожих друг на друга, оказывают несомненное влияние на представителей «новой волны» — молодых испанских кинематографистов, с огромным трудом пробивающих себе путь в искусстве. Цензура не пропускает большинство их сценариев, а продюсеры отказываются ставить те редкие сценарии, которые проходят через этот застенок. Наиболее известным мастером этого направления несомненно является Феррери, итальянский театральный режиссер, живущий ныне в Испании, где он дебютировал в кино. Его лучшие фильмы — «Маленькая квартира», «Эль кохесито» и «Мальчишки». Последний был очень плохо принят на фестивале в испанском городе Вальядолиде, где признали неприемлемым и самый сюжет и его трактовку. Автор пока что тщетно дожидается, чтобы его фильм был пущен в прокат. Среди показательных фильмов «новой волны» можно

отметить также «Лос-Гольфос» де Сова. Отмеченный на фестивале в Канне, он был запрещен в Испании. И, что еще более важно, был закрыт доступ на экраны и другим фильмам этого автора...

●

Общий обзор испанского кино дополняет горестное свидетельство одного из самых известных его мастеров — Луиса Гарсиа Берланги:

— ...Я очень люблю итальянский неореализм и он наложил на меня свою печать, как, впрочем, полагаю, и на всех кинематографистов моего поколения... Но «тон» моего фильма (имеется в виду последняя работа режиссера — «Пласидо») с его жестокостью и мрачным юмором действительно пронизан живописным, типично испанским колоритом. «Пласидо» был закончен мною своевременно и должен был быть показан на последнем фестивале в Венеции. Но когда фильм был представлен в комиссию испанской цензуры, обнаружилось, что недостает кворума для решения вопроса о получении необходимой визы на вывоз фильма за границу. Похоже на то, что это был своеобразный дипломатический ход, заменивший собой просто запрещение, которое после пресловутого «дела» «Виридианы» обязательно вызвало бы шумиху. Общеизвестно, что последний фильм Бюнюэля так и не получил визы на вывоз во Францию, и его показ на Каннском фестивале дорого обошелся всему руководству испанской кинематографии. После этого случая жестокая испанская цензура стала еще придирчивее. По правде сказать, беспокойство цензуры по поводу содержания моего фильма было не без оснований: это фильм о нужде и об эксплуатации этой нужды богачами. Герой фильма проводит рождественскую ночь в поисках денег, которые позволили бы ему оплатить очередной взнос за взятую в кредит велотележку — единственное средство существования его семьи. Фильм обыгрывает распространенный в Испании акт «милосердия» — приглашение бедняков на рождественскую ночь в богатые семьи. Фильм показывает с жестоким юмором, что эта традиция для богачей — только предлог, чтобы выставить напоказ свои «благодеяния», без тени истинного сочувствия к своим «подопечным»... В «Пласидо» я хотел подчеркнуть, что, когда милосердие не вытекает из побуждений души, а навязано извне, оно приносит людям больше зла, чем пользы.

— Каково сейчас положение в испанском кино?— спросил Берлангу его собеседник Марсель Мартен.

— Очень трудное, особенно после дела «Виридианы». Нелегко найти продюсера или получить официальное разрешение, когда берешься за современные сюжеты. К сожалению, нужно констатировать в испанском кино страх перед действительностью, скованность художников и продюсеров жестокой цензурой...

●

«Зачумленное кино» — так озаглавлено в газете интервью с Берлангой. В этих словах, пожалуй, самая точная характеристика современного кино в Испании, страны, изнывающей под режимом Франко, изолировавшего испанскую культуру от всего мира.

«УЙТИ ОТ ВСЕГО ЭТОГО» ИЛИ «ПОГРУЗИТЬСЯ ВО ВСЕ ЭТО»?

Английский журнал «Филмз энд филминг» публикует в своем январском номере за 1962 год корреспонденцию Яна Далласа из Парижа, в которой дается краткий обзор современного состояния французского кино. Вслед за разбором нескольких новых фильмов автор пишет:

«После того как в Испании был наложен запрет на «Виридиану» Бюнюэля, де Голль согласился по просьбе испанского диктатора запретить этот фильм во Франции.

В современном упадке французского кино и самой Французской Республики становится ощутимым одно большое искушение, одна непреодолимая слабость —стремление уйти от реальности. Подобно тому как в своей повседневной жизни француз не любит замечать неприятных фактов, обусловленных позицией его страны, так и французские художники стремятся уйти от уродливой действительности, бесконечной войны и от порочного социального строя в мир мечтаний и сексуального исполнения желаний. Для страны, убившей более миллиона алжирцев с момента начала войны, фильм «В прошлом году в Мариенбаде» является желанным опиумом, состоящим из внутреннего монолога и обостренного антисоциального чувства, обрамленных старинным величием.

«Уйти от всего этого» или «быть выше всего» кажется многим гораздо более желательным, чем суровое согласие «по горло погрузиться во все это». Очень важно понять, что это и составляет тот фон, на котором работают французские кинорежиссеры. Они могут, в свое оправдание, ссылаться на безжалостную деголлевскую цензуру, однако опрос, проведенный недавно французским еженедельником «Экспресс», показал со всей очевидностью, что даже если бы это было разрешено, французские кинорежиссеры не были бы очень заинтересованы в создании фильма о той жизни, которая существует под властью де Голля, не говоря уже о фильме об алжирской войне».

Г. ТРОИЦКАЯ

Новые тенденции в зарубежной киномузыке

Еще совсем недавно музыка во многих зарубежных фильмах казалась не очень заметной. В фильмах мало пели и танцевали. Когда музыка появлялась за кадром — сочувствующая или ироническая,— она могла «слышаться и не слышаться».

Роль музыки в фильме отнюдь не была унизительной.

Вводилась она с точным расчетом и давала максимальный драматургический эффект. Одна и та же простая мелодия, проходя через различные ситуации фильма, приобретала многозначность. Но музыка воздействовала в общем комплексе выразительных средств кинематографа, и ее собственная роль обнаруживалась лишь при детальном анализе ткани фильма.

И вот все изменилось.

Музыка начала заявлять о себе прямо и откровенно. Бушует утонченная и разнузданная джазовая стихия в «Сладкой жизни» итальянца Федерико Феллини. Спокойно-властно звучит музыка в «Голом острове» японца Кането Синдо. Вторгается из-за кадра «космический» и предельно «близкий» женский голос в «Поезде» поляка Ежи Кавалеровича. А в фильме француза Армана Гатти «Загон», где до последнего эпизода нет ни одного закадрового или внутрикадрового музыкального звука, в финале с колоссальной трагической мощью звучит мелодия революционной песни «Вы жертвою пали...».

Столь явная активизация музыки и изменение ее характера не является ни прихотью, ни поветрием. Думается, что это связано с некоторыми общими тенденциями сегодняшнего зарубежного кино.

●

По мере развития послевоенной зарубежной кинематографии стало очевидным, что классическая музыка в кино все явственнее связывается с уходящим или уже ушедшим прошлым.

Это могли быть омертвевшие устои — и тогда музыка становилась в фильме насмешливой или приобретала пародийный характер. Это могли быть дорогие человечеству идеалы — и тогда музыка звучала элегически или трагедийно-патетически.

Итальянский неореализм увидел в классической музыке прежде всего атрибут «красивой жизни» и противопоставил традиционные итальянские мелодии бедствиям своих героев.

Мастера французской кинематографии также не могли уже связывать идеалы своих героев с идеалами классической музыки. Мощно-героический «Полет валькирий» Вагнера в «Мари-Октябрь» мог быть созвучен лишь прошлому героев Сопротивления — прошлому, которое сейчас уже было совсем или почти забыто. Шубертовская «Форель» в фильме «На окраине Парижа» не только противостояла гангстеру Барбье, но и была бесконечно далека от славного Жюжю. И даже в «Приговоре» авторы фильма обращаются к классической музыке не тогда, когда рассказывают о героическом акте группы подпольщиков. Мужественно-страстный «Реквием» Моцарта сопровождал героев на казнь и оплакивал их.

Классика как бы провожала уходящее прошлое и оставалась высшим нравственным эталоном, недостижимым для настоящего. Более того. В ряде фильмов немеркнущая красота классического искусства становилась все более беззащитной перед разрушительной силой современных потрясений.

В польском фильме «Сегодня ночью погибнет город» хрупкий фарфоровый звон часов на Дрезденской ратуше или моцартовская музыка в концертном зале кажутся совершенно беспомощными перед воем сирен и грохотом бомб.

В фильме «Операция Гляйвиц», созданном кинематографистами ГДР, звуки вальсов Штрауса, неаполитанских песен и венских оперетт, как бы олицетворяющие мирное и спокойное время, — замолкают, подавленные тупой разрушительной силой фашизма. Наиболее мужественно духовные ценности прошлого были сопоставлены с настоящим в «Сладкой жизни» Феллини.

Еще в предыдущем фильме Феллини — «Ночи Кабирии» — музыка Бетховена была для одного из героев картины (которого играет Амедео Надзари) в какой-то мере душевным прибежищем. Правда, она существует для него почти на тех же правах, что и томный танец негритянок в фешенебельном ночном кабаке. Но даже так классическая музыка еще способна дать минуты забвения.

В «Сладкой жизни» — крушение абсолютное.

Феллини избирает полную величественной гармонии «Токкату» Баха — столь же недосягаемо прекрасную, как Акрополь или Сикстинская мадонна. Кажется, ничто не властно над этими звуками, которые ввысь, под своды храма, возносятся из-под рук Штайнера. Их спокойное величие несоизмеримо с суетностью мира. И музыка Баха возвышается в фильме, как могучая скала среди бушующей джазовой стихии.

Но прочность классики была мнимой. Страх перед будущим оказался для героев фильма сильнее духовных ценностей прошлого. Скала рухнула, обнаружив бессилие идеалов прошлого перед безумием сегодняшнего мира.

●

Старым идеалам современное буржуазное общество уже не несло на смену новых.

Его духовное обнищание определяли не только нарочито бравурные мелодии пьяных оргий во многих фильмах или похожая на лязг и скрежет железа закадровая музыка «Гневного ока» и фильмов Бардема, но и простенькие эстрадные мотивы — от бойкой «Чимбаллеро», которую пели итальянские девушки на роковой лестнице в фильме «Рим, 11 часов», до меланхолической джазовой мелодии, сопровождающей и у станка и дома английского рабочего парня в фильме «В субботу вечером, в воскресенье утром». Простенькие мотивы, обозначившие границы их более чем скромного духовного мира, говорили о нравственной нищете общества. Даяния культуры, которое получает крестьянское семейство в «Голом острове» — это лишь удары первобытного барабана и ультрасовременный, но от этого не менее дикий танец.

Современное буржуазное общество гасит даже элементарные порывы своей же собственной радости.

В «Сладкой жизни» Феллини представил всевозможные виды сегодняшних музыкальных развлечений — от щемяще-грустной мелодии архаического клоуна-трубача в старомодном кабаре до буйных джазовых ритмов фешенебельного ресторана, в вихре которых носится американская кинозвезда. Посещение старомодного кабаре кончается сердечным припадком. Вакхическое буйство — прозаической пощечиной. Безудержный разгул оборачивается бессилием. Победа этой музыки над «Токкатой» Баха оказывается мнимой.

Отличие киномузыки «Сладкой жизни» от музыки неореалистических фильмов не исчерпывается только ее количеством: героям неореализма было не до музыки — и там ее мало; герои «Сладкой жизни» ищут развлечений — и здесь ее много.

В неореалистических фильмах, где выстрелом бандита прерывалась веселая свадебная музыка («Под небом Сицилии»), где катастрофа следовала за бойкими куплетами («Рим, 11 часов»), а сердечный припадок — за лихой песней («Машинист»),— конкретно-бытовой характер музыки еще, казалось, говорил о локальности кризиса. «Сладкая жизнь» выявила его всеобщность.

Склонная к философским обобщениям, режиссерская мысль Феллини и раньше искала выражения в музыке.

Так было в «Дороге», где старинная мелодия несла в себе зыбкие мечты Джельсомины. Так было в «Ночах Кабирии», где с симфонией Бетховена духовные ценности были отданы власть имущим. Но в тех фильмах, развенчивая одни иллюзии, Феллини еще сохранял другие.

В «Сладкой жизни» он расстается с ними окончательно. Это потребовало обобщений. Бесконечные развлечения приобретают характер вавилонского столпотворения. Органная музыка Баха, введенная в философскую кульминацию фильма, придает всему общечеловеческую значимость.

Перемены в киномузыке, хотя и несколько иного характера и не такие заметные, начались уже и в «Генерале делла Ровере».

Музыка этого фильма, написанная Ренцо Росселини,— закадровая. Она представляет собой не бытовые мелодии, как у большинства неореалистических фильмов, а музыку более широких обобщений, сильную и суровую по своему характеру, современную по стилю.

Главная тема фильма, мужественная и скорбная, уже в увертюре скажет зрителю, что речь пойдет о трагических событиях. Она сопровождает высадку настоящего генерала делла Ровере на итальянский берег. А в конце фильма, когда немцы вызывают по списку заложников на казнь, эта же тема сопровождает мнимого генерала — Бардоне, идущего на расстрел как участник Сопротивления.

Но, быть может, еще важнее отметить, как сменяются музыкальные темы, сопровождающие Бардоне. В отличие от предшествующих итальянских фильмов, где героя характеризует обычно одна мелодия, в «Генерале делла Ровере» «через» Бардоне их проходит несколько. Элегическая — при возвращении Бардоне из игорного дома; скорбная музыка сцен гестапо, сурово-трагическая, когда Бардоне на стенах своей камеры читает надписи расстрелянных партизан, и, наконец, главная музыкальная тема фильма, которая впервые приходит к Бардоне, когда его вместе с другими поведут на казнь.

В начальной мелодии — элегической — ощущалось лишь убожество существования Бардоне и, быть может, неосознанная тоска по чему-то иному. Заключительная тема — трагическая — придает последним минутам жизни Бардоне глубокую осмысленность.

В этой эволюции музыкальных тем раскрывается тот глубокий духовный процесс, который пережил Бардоне. Этот процесс оказался настолько значительным, что ограничиться одной, да еще простенькой мелодией, как в большинстве прежних итальянских фильмов, было уже нельзя. Потребовалась иная музыка, иные музыкально-драматургические приемы.

Одна из характерных тенденций зарубежного кинематографа конца 50-х годов — усиление лирического, «авторского» начала — начинает проявлять себя и в киномузыке.

В фильме Франсуа Трюффо «Четыреста ударов» музыка сначала кажется лишь спокойно-благожелательной. Ее сочувствие мальчикам, которых она сопровождает за кадром звуками милых, не без грусти, колокольчиков, еще сдержанно. Но когда Антуана повезли в арестантской машине, когда он в слезах смотрел на вечерний Париж и огни города отражались в мокром асфальте улиц, Трюффо «не выдерживает». В музыке он открыто высказывает своему герою любовь и нежность, которых тот был лишен в равнодушном и злом мире — мире, который Трюффо представляет с видимой объективностью и внутренней беспощадностью.

Но, высказав свои чувства, Трюффо замолкает, чтобы снова спрятаться за видимую беспристрастность изображения. Так продолжается до заключительных кадров фильма.

Последний эпизод — бегство Антуана — сначала сопровождается обычной в подобных случаях закадровой музыкой. Она звучит со все нарастающим волнением, в ритме бега Антуана. Но постепенно волнение стихает. Погоня отстала, и Антуан выбегает к морю, которого он раньше никогда не видел и которое было его мечтою. Мальчик идет по берегу навстречу морским волнам, идет, идет... И вдруг как удар — последний кадр останавливается: Антуан прямо смотрит в зрительный зал. Трюффо отрешает своего героя от бытового правдоподобия, чтобы затем остановить движение и как бы прийти вместе с ним в зрительный зал.

Эта режиссерская находка Трюффо, казалось бы, музыки фильма не коснувшаяся, позволяет определить сущность некоторых новых процессов в киномузыке, наметившихся в «Голом острове» и явно обозначившихся в «Загоне».

Музыка «Голого острова», написанная композитором Хикару Хаяси, построена в основном на одной, многократно повторяющейся мелодии. Она возникает с первыми кадрами, течет спокойно, своей красотой и поэтичностью созвучная гористым островам, морю, небу...

Спокойное течение музыки сначала кажется таким же объективно-независимым, как развитие событий на экране.

Но по мере того как перед нами, зрителями, раскрывалась полная немыслимого, нечеловеческого труда жизнь героев фильма, в каждом повторении мелодии ощущалось все большее авторское сочувствие.

И после случившейся трагедии, в последних кадрах фильма, в той же мелодии, которую теперь ведет высокий женский голос, Кането Синдо и Хикару Хаяси открыто отдают героям фильма свою боль за их страдания, свое восхищение их мужеством.

В «Загоне» до финального эпизода совсем нет музыки.

Это самоограничение режиссера имеет за собой точный расчет. Философский фильм, где в смертельной схватке столкнулись два мировоззрения, Гатти предоставляет завершить музыке, притом уже и от его, Гатти, имени.

Последний эпизод начинается с того, что по повелению лагерного начальства оркестр заключенных на проводах своих товарищей в газовую камеру играет веселенький и бодренький марш. У музыкантов веселые инструменты — саксофон, гитара, аккордеон. У них веселые ноты. Но, как говорят французы, музыку делает тон. Марш должен звучать бодро и весело, а он звучит душераздирающе.

И вот в этот маршик, по решению подпольной организации, оркестранты должны ввести несколько тактов рабочей революционной песни «Вы жертвою пали». Песня звучит в фильме не несколько тактов — она звучит несколько минут. Звучит не душераздирающе, а мужественно и сильно. Звучит как гимн борьбе,— она превращается в философское обобщение и уже прямо обращена в зрительный зал.

Это прямое обращение к зрителю — не редкость для современного искусства. Многим честным художникам Запада оказывается уже порой недостаточно изображать все «так, как оно есть». Взволнованной авторской интонацией окрашены многие фильмы самых разных по творческим устремлениям художников. И музыка играет в этом первостепенную роль — музыка, переставшая быть «незаметной», вобравшая в себя гнев, боль, сочувствие, ненависть, любовь создателей фильма.

ГУМАНИЗМ И КИНО

В декабре 1961 года в Париже, по инициативе Научного центра марксистской мысли и редакции журнала «Клартэ», органа французских студентов-коммунистов, была проведена «Неделя марксистской мысли», в которой приняли участие виднейшие представители прогрессивной интеллигенции.

Один из вечеров Недели был посвящен теме «Гуманизм и кино». В этой дискуссии, собравшей огромную шеститысячную аудиторию молодежи, приняли участие кроме французских кинематографистов и два представителя советского кино — режиссеры Сергей Юткевич и Григорий Чухрай. Дискуссия вызвала широкие отклики французской прессы всех направлений.

Вот как описывает этот вечер журнал Федерации французских киноклубов «Синема 62» (февраль, № 63).

Дискуссия на тему «Гуманизм и кино», организованная в рамках «Недели марксистской мысли», привлекла большую и внимательную аудиторию, состоявшую, в основном, из студентов, пришедших послушать тех, кого ожидали—Чухрая, Юткевича, Шаброля, Ле Шануа, Дакена, Садуля,— и тех, кто выступил неожиданно: Рене Клера, Армана Гатти и Жана Руша.

После вступительного слова Луи Дакена, посвященного задачам и ответственности кинематографистов в современном обществе, а в связи с этим и проблемам реализма в художественном творчестве, выступил Жан Руш. Он напомнил, что этнографическая кинематография (область, в которой он специализируется) всегда имела тесные и непосредственные контакты с человеком, что на эту отрасль влияли опыты трех таких великих кинематографистов как Флаэрти, Дзига Вертов и Жан Виго.

В ответ на замечание Жоржа Садуля, указавшего на то, что настоящей африканской кинематографии еще не существует, Руш подчеркнул важность кино как средства выражения для народов Африки, которые, по его мнению, шагнут прямо в век кино, не пережив века книги.

За очень краткой речью Рене Клера, подчеркнувшего долг кинематографиста перед зрителями, последовало выступление Армана Гатти, отличавшееся симпатичной непосредственностью. «Я не знаю, что такое кино,— заявил автор фильма «Загон».— Зато мне кажется, я знаю, что такое человек. А исходя из этого, я понимаю, что же такое — кино. Когда этого требует достоинство наших собратьев — людей, все средства выражения хороши, будь то кинокамера или ружье».

Из большого и богатого по содержанию выступления Сергея Юткевича, лейтмотивом которого была идея об ответственности художника перед обществом, следует запомнить утверждение о том, что «художник борется за человека и должен гордиться этой борьбой, что кино должно сражаться за человеческое достоинство».

Юткевич пространно говорил об Антониони, чье творчество ему нравится и чьи фильмы, по его мнению, отражают отчаяние капиталистического мира. Трудно уловить и выразить чрезвычайную сложность реальной жизни, и все же кинематографисты должны, по мнению Юткевича, руководствоваться «эстетикой утверждения в противовес эстетике отрицания».

Он приводил в пример творчество Чухрая как развитие этой темы позитивной морали; драматические переживания персонажей его фильмов гораздо интереснее чувств «бизнесменов и ковбоев, раздираемых различными комплексами». «Социалистическое общество,— сказал в заключение Юткевич,— борется за подлинный гуманизм, и кино должно помочь выявлению всего лучшего, что есть в человеке».

Клод Шаброль, возглавляющий «новую волну», говорил очень коротко, но высказал несколько ценных мыслей: «Для кинематографиста единственно честными являются те сюжеты, которые отражают лицо окружающего нас общества. Перед кинематографистом стоит двойная задача: во-первых, сделать свою мысль понятной для наибольшего числа зрителей — это вопрос формы; затем разобрать на составные части механизм реальности. Надо избегать фальшивых чувств, отказаться от героизма, избегать убаюкивания себя чистой совестью; надо показать, что сущность нашего безумного общества заключена в гниении основных ценностей. И если перед кинематографистом встает необходимость выбора: показать ли бойскаута или безумца, то надо показать, что сам бойскаут безумен».

Ле Шануа предпочел вернуться к самым истокам. Он утверждал, что автор фильмов должен быть моралистом. Не доверять добрым чувствам? Но ведь они не обязательно порождают посредственность. Изображать только героев революционеров? Но ведь и повседневная жизнь представляет собой чудесный источник человеческой истины. «Я хочу,— заявил Ле Шануа,— вернуть, как говорил Горький, надежду человеку... Мы должны уважать публику. Кино делается народом и для народа; если бы оно оторвалось от народа, оно стало бы академичным. Это вовсе не означает, что надо быть рабом зрителя; ничто не запрещает экспериментировать в кинематографии. Зрители не всегда правы, но тот кто их не уважает — неправ всегда».

И, наконец, Чухрай, которого ждали больше всех, который больше всех взволновал слушателей и которому больше всех аплодировали. «Я показываю человека таким, каким я его знаю, каким я его «люблю или ненавижу»,— сразу же заявил автор «Баллады о солдате».

Отвечая на некоторые упреки, которые ему были сделаны в связи с его последним фильмом «Чистое небо», он утверждал, что «художник должен оставаться самим собой; он не может выбирать свой стиль, как галстук или шляпу... Я воспитан на идеях марксизма. Марксизм имеет для меня не только научный, но и эмоциональный аспект. Я не представляю себе художника-марксиста, который не был бы одержим страстью видеть людей счастливыми. Я стою на позициях боевого оптимизма, так как верю в человеческое счастье».

Напомнив о том, что темой всех его фильмов является любовь, отражающая тончайшие оттенки социальной жизни, Чухрай с большим юмором разоблачил два варианта шаблонов, существующих в кино: «Восточный вариант — это влюбленный в колхозницу тракторист, который со вздохом спрашивает ее, выполнила ли она дневную норму, и не смеет поцеловать ее, потому что брак еще не зарегистрирован. Западный шаблон — это некий самец, бредущий по залитому неоном ночному городу и встречающий на своем пути самку; они не произносят ни слова, и самка сама с готовностью падает в его объятия в любовной истоме».

«Ну, а я,— провозгласил Чухрай,— хочу говорить о настоящей любви. Я не признаю оба эти шаблона именно потому, что я марксист».

Говоря о советской «новой волне», он подчеркнул, что она не отрицает работ мастеров старшего поколения.

«Мы считаем себя наследниками великой советской кинематографии; мы владеем всеми сокровищами, созданными Эйзенштейном, Довженко, Пудовкиным, и мы хотим не продавать их, а приумножить. Кино должно иметь прочные социальные корни,— закончил под аплодисменты Чухрай,— я и не могу себе представить никакой волны без океана».

Отчет о дискуссии опубликовали также другие органы печати, и среди них крупная буржуазная газета «Пари Пресс л'Энтрасижан». В статье Кристиана Милло так оцениваются выступления советских кинематографистов:

Сергей Юткевич и Григорий Чухрай превосходно нащупали наши слабости. Простота их языка меня тронула бесконечно больше, нежели светские пируэты Рене Клера, вопли Армана Гатти и «кольца дыма», которые пускал этот маленький хитрец Шаброль.

Когда Юткевич и Чухрай, каждый по-своему, говорили, что они не понимают почему западное кино так страшится добрых чувств, они выразили именно то, что все больше и больше ощущают французы, глядя на все эти «эстетические безделушки» (по выражению Юткевича), которые более или менее успешно прикрывают отсутствие у нашего общества веры в себя и его разрушительный скептицизм.

«Мы не ищем своих героев,— сказал Юткевич,— среди людей, раздираемых комплексами, среди бездельников и гомосексуалистов, среди гангстеров, среди любовников без любви и романтиков без мечты».

Это страшная фраза, которая, по-моему, проницательно определяет значительную долю той кинематографической продукции, от от которой все больше, к нашему ужасу, отворачивается публика.

Разве советские кинематографисты не имеют основания констатировать это?

«Мы избрали более трудный путь. Страху мы противопоставляем надежду. Разумеется, на этом пути и мы совершаем ошибки, но по крайней мере, мы знаем, в каком направлении нам следует идти».

Ни тот ни другой не скрывали своего восхищения перед Аленом Рене, Феллини, Бергманом и Антониони, которые, по их мнению, представляют пример того, чего могут достичь мужество, проницательность и талант в таком обществе, как наше.

Но с еще большей тонкостью они разглядели слабости этой кинематографии. Для них ошибкой этого искусства является, с одной стороны, что оно обращается зачастую не к массам, а только к избранной аудитории, а с другой стороны, и это более важно, это искусство, по существу, «двусмысленно».

Действительно, полагают они, говорить «нет» прошлому и уходящему — это хорошо, но это негативная позиция.

Гораздо труднее говорить «да» настоящему и будущему, не впадая в конформизм и обращаясь непосредственно к сердцу и разуму людей. Разумеется жаль, что такие люди, как Трюффо, Рене Клеман, Вадим, Луи Малль, Клузо или Жан Ренуар не смогли вчера внести свою лепту в обсуждение... Жаль, что не нашлось французского кинематографиста для того, чтобы более глубоко обсудить проблемы положения в кинематографии перед лицом такого политического наступления. Ибо, если можно многое сказать о Западе, можно сказать также немало и об СССР и о том пути, который пришлось ему пройти для того, чтобы господа Чухрай и Юткевич могли говорить с полной свободой.

Однако из этой дискуссии выяснилось, что все, начиная от Жана Руша, который снимает свои фильмы со смехотворными финансовыми средствами, и кончая Рене Клером, располагающим для своего фильма сотнями миллионов франков,— все они согласны с тем, что нельзя больше продолжать показывать нашим зрителям эти смехотворные образы мира без реальности, человечества без истины и что, наконец, придется, не прикрываясь отдельными трюками так называемого «интеллектуального кино», обратиться на языке взрослых людей к аудитории, состоящей из взрослых.

Это не означает — могут провозгласить французские кинематографисты с полным правом,— что надо снимать только фильмы о войне в Алжире, о горняках, и о тяжком положении пролетариата, но настала пора рассказать, наконец, французам, о столь животрепещущих темах, как любовь, справедливость, человеческая солидарность и надежда, что, увы, требует большого таланта.

Перевод Б. ЭПШТЕЙН.

Билли УАЙЛЬДЕР:

ГЛАВНОЕ — ДРАМАТУРГИЯ

Во время пребывания в Германской Демократической Республике известный американский режиссер Билли Уайльдер дал членам клуба киноработников интервью. Уайльдер коснулся ряда важных проблем современного киноискусства и высказал суждения, хотя порой и спорные, но безусловно представляющие интерес для кинематографистов. Интервью опубликовано в приложении к журналу «Дейче фильмкунст». Мы приводим его ниже с некоторыми сокращениями.

Вопрос. Каковы Ваши сегодняшние художнические и социальные устремления? Можно ли получить о них представление, посмотрев Ваш последний фильм «Квартира»?

Уайльдер. Конкретно — нет, в общем — может быть. Я работаю в кинематографии около двадцати лет и снимал за эти годы самые различные фильмы. Среди них были комедии, много серьезных фильмов, таких, например, как «Потерянный уик-энд», «Репортер сатаны», «Свидетель обвинения». Но я никогда не задаюсь целью снять, скажем, сейчас обязательно комедию, а потом обязательно серьезный фильм и т. д. Во всех моих фильмах меня прежде всего интересовали затронутые в них проблемы.

Вопрос. То есть Вы хотите сказать, что Ваши фильмы всегда несут зрителю какую-либо глубокую мысль, независимо от того, построены ли они на комедийном или драматическом материале?..

Уайльдер. Да, настоящее искусство всегда несет глубокую мысль. Нет ничего хуже бессмысленного копирования жизни. Представьте себе, многие считают «Квартиру» комедией. Я же старался разработать в фильме очень серьезную проблему. Я облачил ее в комедийный наряд, дабы зритель счел себя вправе повеселиться. Урок был преподан, но без ломки стиля, мягко, сердечно. И результат получился поразительный. Зрители не просто развеселились, но были притом и тронуты. Фильм имел успех и получил призы, что меня все же очень удивило.

Вопрос. Какие явления в американской кинематографии последних лет вы считаете наиболее значительными?

Уайльдер. Прежде всего — телевидение. Это изобретение более всего помогло Голливуду. В свое время многие были уверены, что телевидение погубит кинематографию. Произошло же нечто совсем иное: все худшее, дешевое, бесталанное ушло в телевидение. Лучшее осталось в кино. Стало больше выходить хороших фильмов. Прежде это было бы невозможно. Кинематография должна была укрепиться, должна была начать борьбу за зрителя — и не только с помощью новых технических тонкостей. Она должна была привлекать зрителя художественными достижениями. Мне кажется что подобное происходит во всех странах, не только в Америке.

Вопрос. Причастны ли молодые, новые режиссеры к этому успеху, или он определяется только усилиями ветеранов?

Уайльдер. Это сложный вопрос. К кому причисляете вы меня?

— К ветеранам.

Уайльдер. Это верно только наполовину. Я считаю себя стоящим где-то посередине. Я не принадлежу ни к ветеранам, ни к «новой волне», если таковая вообще имеется в Соединенных Штатах.

Наши крупные режиссеры старого поколения, такие, как Кинг Видор или Джон Форд, еще с нами. С нами и Фред Циннеман. Они еще снимают хорошие фильмы. Но это им дается нелегко. Порой они имеют успех, но бывает, что и они терпят неудачи. Новым режиссерам у нас, как мне кажется, очень редко удается выдвинуться на первый план. Здесь совсем не так, как во Франции, где однажды появляется группа молодых людей и сразу же занимает почти всю авансцену киноискусства. У нас режиссеру создать себе имя гораздо труднее, хотя популярность тех, кто все же добился признания, продолжительнее. Этим положением мы обязаны главным образом нашему зрителю. Если американцу известно имя того или иного режиссера и он слышит о его фильмах хорошие отзывы, он становится его постоянным зрителем на многие годы. Вообще же наша публика ходит в кино ради звезд. Идут посмотреть Кларка Гейбла или Джоан Кроуфорд... Во Франции публика более интеллектуальна. Там ходят в кино смотреть Клера или Карне. Наши ветераны сейчас в зените славы, хотя на самом деле этот зенит уже пройден ими.

Правда, и у нас есть несколько молодых людей, которые заставили заговорить о себе. Это, например, Стенли Крамер, или Кубрик, или Франкенхаймер. Но я думаю, что Мурнау, Эйзенштейн и, может быть, Любич были последними, кто внес что-то новое в технику постановки фильма. Сегодня все идет от сценария. Будущее киноискусства за сценаристом, за писателем.

Вопрос. Для своих фильмов Вы пишете сценарии сами?

Уайльдер. У меня есть сотрудник. Мне просто нужен кто-нибудь, чтобы я не бегал бессмысленно туда-сюда по комнате. Мы пишем, пишем и пишем. Это, собственно, значит, что я писатель.

Я стал и режиссером потому, что слишком многие режиссеры портили мои сценарии. Это меня злило, и я решил не только писать, но и снимать, чтобы на экране возникало то, что я действительно стремился выразить средствами литературы.

Когда я начинаю писать сценарий, в моей голове роится миллион идей. Я должен вычеркивать и упрощать. На это уходит обычно около восьми месяцев. Потом я подбираю актеров и, наконец, могу приступить к съемкам. Я только что говорил с вашими режиссерами. Они были очень удивлены, когда я им сказал, что съемки моих фильмов длятся 40—45 дней. Дольше я не снимал ни одного фильма.

Вопрос. Этот срок не включает времени, необходимого для работы над сценарием?

Уайльдер. Нет, не включает. Конечно, съемки могут проходить так быстро только при условии, если все очень хорошо подготовлено.

Вопрос. В Ваших сценариях все точно размечено?

Уайльдер. Нет, я этого не делаю, так как я сам ставлю свои сценарии.

Вопрос. Какое значение имеет в Вашей работе над постановкой фильма творческая импровизация?

Уайльдер. Я импровизирую очень мало, может быть процента три. Я все продумываю до начала съемок.

Создавая сценарий, писатель внутренним зрением должен видеть будущий фильм. Если ему это удалось, написанное может быть быстро воплощено в зримое. Я вообще не могу провести четкую грань между этими двумя процессами.

Меня как-то спросили: это лучше, если режиссер сам же и пишет? В этом, по-моему, нет никакой проблемы. Для режиссера совершенно не обязательно уметь писать, но он должен уметь читать. Как раз этим-то умением и не обладают многие режиссеры.

Вопрос. Как Вы относитесь к советским фильмам последнего периода — например, к отмеченным премиями во Франции и США картинам «Летят журавли» и «Баллада о солдате»?

Уайльдер. «Броненосец «Потемкин» остается для меня важнейшим и лучшим произведением киноискусства. Я видел «Летят журавли». Фильм показался мне несколько вычурным. У меня все время было ощущение, будто камера стоит не там, где бы ей следовало стоять. Я считаю, что зритель не должен ощущать камеру, не должен замечать, как ее передвигают с места на место.

К сожалению, новый советский фильм «Баллада о солдате», который очень понравился моим друзьям, я не видел.

Меня очень занимает возможность каждый раз находить простейший способ выражения моих художнических замыслов. Зритель не должен чувствовать, что за фильмом стоят 60 человек технического персонала, принимавших участие в его создании. Гёте говорил, что, поняв намерение, мы теряем интерес. Нельзя обнаруживать перед зрителем средства, которыми создано увиденное им на экране...

Киноискусство живет человеческими историями, которые мы рассказываем, человеческими характерами. И самое главное в искусстве — простота. Она определяет выбор средств выражения. Чем хуже сценарий, тем больше глупостей делает режиссер. Наверное, можно поставить камеру криво, если веришь, что это спасет плохую сцену... Но в искусстве должна быть творческая дисциплина, в нем должны быть драматургия, смысл, философия.

ДЕСЯТЬ ЛУЧШИХ ФИЛЬМОВ: ВЫБОР КРИТИКОВ

Около десяти лет назад английский журнал «Сайт энд саунд» провел референдум среди кинокритиков различных стран мира, чтобы выяснить, какие десять фильмов за весь период истории кино они считают лучшими.

Недавно журнал снова провел подобный опрос и сообщил его результаты.

Ответы были получены от семидесяти кинокритиков — из Англии, США, Франции, Швеции, Дании, Финляндии, Бельгии, Италии, Испании, Польши и Советского Союза.

Из числа фильмов, вошедших в «десятку» 1952 года, только четыре попали в список нынешнего года. Это «Похитители велосипедов» Витторио Де Сика, «Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна, «Алчность» Эрика фон Штрогейма и «Правила игры» Жана Ренуара. Помимо этих четырех в «десятку лучших» в 1962 году вошли: «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса, «Приключение» Микельанджело Антониони, «Угецу Моногатари» Кендзи Мизогуши, «Иван Грозный» Сергея Эйзенштейна, «Земля дрожит» Лукино Висконти и «Аталанта» Жана Виго.

Интересно отметить, что «Броненосец «Потемкин» и «Алчность» — единственные немые фильмы, фигурирующие в списке 1962 года, в то время как десять лет назад их было пять (помимо названных — «Золотая лихорадка» Чаплина, «Нетерпимость» Гриффита и «Страсти Жанны д'Арк» Дрейера).

Обращает на себя внимание также то обстоятельство, что в число десяти лучших фильмов, названных кинокритиками в 1962 году, не вошел ни один фильм Чаплина. Это вполне объяснимо: Чаплин принадлежит к художникам, вошедшим в историю кино не одним или двумя шедеврами, а всем своим творчеством и, естественно, что голоса критиков, принимавших участие в референдуме, разделились между многими его фильмами. Подтверждая это суждение, журнал помещает список режиссеров, фильмы которых в целом получили при опросе наибольшее число голосов. Чаплин занимает в этом списке второе место, уступая по числу голосов, поданных за его фильмы (43), лишь Эйзенштейну (46). Кстати, Эйзенштейн — единственный из режиссеров, вошедший в «десятку» 1962 года двумя фильмами.

Журнал публикует также список фильмов, непосредственно примыкающих к «десятке» по числу поданных за них голосов. В числе этих фильмов: «Хиросима, моя любовь» Алена Рене, «Детство Горького» Марка Донского, четыре фильма Чаплина, «Земля» Довженко, «Великая иллюзия» Ренуара, «Назарин» Бюнюэля, «Октябрь» Эйзенштейна, «Умберто Д.» Де Сика, «Земляничная поляна» Бергмана и другие.

Английский писатель Джон Мортимер, чей очерк мы перепечатываем из журнала «Вог», считает, что литературным творчеством в наше время стоит заниматься только при условии, если автор «искренне стоит на стороне неудачников, одиноких, забитых, и если он принимает участие в борьбе против установленных обществом незыблемых положений и деспотических норм поведения».

Мишенью сатирических стрел в своих пользующихся успехом комедиях и очерках Мортимер избрал респектабельность, жажду наживы, сентиментальный патриотизм, подлакированную тоску по войне. Писатель поражает эти цели непринужденно и, можно сказать, с явным наслаждением.

Мортимер является автором сценариев ряда английских фильмов (среди них «Невинные» режиссера Тони Ричардсона и «Акт милосердия» Антони Асквита).

Джон МОРТИМЕР

Визит в Голливуд

Снег со свистом пролетал над острыми гребнями ледяных массивов. Пахло бензином и крепким морозом...

Полярным маршрутом мы летели в Голливуд, прямо в лоно продажности и разложения. Была опасность, что самолет разобьется о прозрачные, острые, тонкие льды Гренландии... А что может быть хуже, чем замерзнуть с застрявшими в зубах крошками — остатками от блюда под названием Турнедос Россини, поданного накануне у Максима?

Мы тогда решили, что если нам удастся остаться в живых, мы непременно дадим себя купить и разложить.

Я, конечно, знал, что в Голливуде писатели охотно продают себя. Я видел много воскресных пьес, написанных неподкупными канадцами для коммерческого телевидения, и знаю, как это делается, как душа писателя продается за шикарный фрак, плавательный бассейн и некий сладостный шепот: «Милый, отвези меня домой после репетиции».

Я знал, что впереди меня ждет коррупция, но никак не мог предполагать смертной скуки...

●

— Играете в гольф?
— М-м, нет.
— Значит, теннис?
— Немного.
— Понятно — играете на скачках.
— Нет, я писатель.
— Это-то я знаю... Чем же вы все-таки занимаетесь?

Эту беседу мы вели с одним продюсером на грандиозном обеде, данном в честь киномагната Адольфа Цукора, долгие годы работающего в кинематографии США. После этого диалога беседа за столом угасла.

Примерно дюжина моих сотрапезников и их жены приказали официантам-неграм, разряженным в алые фраки, принести картонные коробки. Гости складывали в них кусочки мяса; чья-то жена — моя соседка справа — спикировала даже и на мою тарелку: она утащила остаток кровавого ростбифа. Добыча была упрятана в коробку из-под туфель.

Я решил, что толпы обездоленных малышей томятся около шикарных особняков на Беверли Хиллс и, голодные, ждут раздачи этих готовых фабрикатов, но оказалось, что гости набирали еду для своих собак.

Конечно, можно не ошибиться, если предположить, что голливудские продюсеры в состоянии приобрести мясо для своих питомцев, однако сам факт, что вы уносите половину обеда домой, становится для вас бесплатным паблисити: вы, оказывается, не только в достаточной степени гуманны, чтобы содержать собаку, но и еще настолько добросердечны, что всегда о ней помните, даже на обеде в честь мистера Цукора, деятельно занимавшегося много лет художественной кинематографией.

●

Я обошел помещения киностудии в обществе обаятельного седовласого писателя. В одном из павильонов мы обнаружили декорацию для фильма по его сценарию, который он недавно начал писать.

Писатель понял, что эта декорация строится для большого бала, а он вовсе и не думал включать бал в свой сценарий. Однако мой спутник отнесся к этому сюрпризу философски, нисколько не встревожившись: всегда по твоему произведению помимо тебя работают пять-шесть сценаристов. Киностудии все еще предпочитают экранизировать романы, и никто не падает в обморок оттого, что искорежили, допустим, еще и десятую главу романа.

Дело в том, что работа писателя, его вклад в деятельность киностудии считаются киномагнатами настолько несущественными, что совершенно непонятно, почему они все еще не решаются нанимать открыто «враждебную десятку» — тех десять голливудских кинодраматургов, которых в свое время предали анафеме за их предполагаемые симпатии к коммунистическому движению.

Писатель в Голливуде почитает себя счастливым, если в фильм попадает хоть одна его строчка неискаженной, например:

— Доброе утро, Альфред,— или: —Эта штука значит больше, чем мы с тобой вместе взятые.

Если автор напишет такие фразы, как например: «Долой американскую конституцию!» или «Ветхий завет — скучная книга»,— безотносительно в каком контексте, вероятность их осуществления в фильме чрезвычайно ничтожна.

●

Рестораны, бары, ночные клубы тонут в густом, кафедрально-соборном мраке. При входе в ресторан неизбежно спотыкаешься, мучительно пробираешься к столику, ищешь человека, с которым договорился о ленче. Темень часто подводит посетителя: в одном полинезийском ресторане я однажды подхватил вилкой и принялся жевать малюсенькое подогретое личное полотенце, приняв его за фирменную закуску.

Мы обошли несколько баров. В «Ревущих двадцатых» на экране мерцает древний немой фильм, на эстраде мужчины в котелках и полосатых жилетах безостановочно играют рэгтайм — синкопированные ритмические напевы, а девушки в подобии одеяния из рыболовных сетей спускаются в зал по покрытому бархатом пожарному шесту. Вы прикладываетесь к бокалу и, подняв голову, зрите девушку в пятидесяти-шестидесяти сантиметрах над своей головой: она без устали качается на качелях, увитых красным бархатом, из конца в конец зала. Одна из девушек бара мне сказала:

— Сегодня ночью — последнее мое выступление здесь в качестве коктейльной девушки. Каждая из нас должна по очереди качаться на качелях в течение часа. Это обусловлено контрактом. Мы ненавидим это качанье все, кроме той, которая сейчас там наверху. Она как будто мастер этого дела или просто любит качаться. На прошлой неделе качели оборвались; девушка упала на посетителей. Ей повезло — она теперь подала в суд на всех, на кого только могла. Завтра пойду наниматься в актрисы. Больше не могу выдержать это качанье.

После полуночи люди в барах становятся более шумными и более грубыми. В баре «Мастерская тела» женщины обнажаются акробатически под ритмы какофонической музыки. Но в общем коктейльные девушки значительно привлекательнее, нежели раздевающиеся. У них тихая, культурная речь, они не прочь поделиться запасом острот.

Вечер закончился длительной беседой в очень благовоспитанных тонах с одной из раздевающихся и ее близким другом, имевшим репутацию гангстера. Темой нашей беседы был проступок другой талантливой «стрипти», попавшейся на контрабандной доставке наркотиков из Мексики. К общему сожалению, она получила пятнадцать лет. Бедняжка! Ей туго пришлось, но, по-видимому, через год-другой она будет на свободе.

Гигиеническая, чрезвычайно деловая атмосфера этих баров совершенно убивает эротику. Для Голливуда показательно, что самое злачное место для «знакомства» с женщинами — крупнейшая аптека.

В Голливуде все время ощущаешь, что находишься под контролем гангстеров, во власти насилия. Говорят, что всеми эстрадными певицами и певцами распоряжается один гангстер. Он устраивает им выступления в ночных клубах и контролирует их доходы.

Мне рассказали историю одного голливудского гангстера, воспользовавшегося магазином одежды, чтобы откупиться от полиции. Как утверждают, однажды в магазин пришли полицейские чины и каждый из них купил двадцатидолларовый костюм. Карманы этих костюмов были набиты стодолларовыми кредитками.

Жаркими ночами на улицах недвижимо стоят группы людей с приложенными к ушам миниатюрными приемниками и слушают передачи о матчах боксеров. Громкоговорители полицейских радиостанций беспрерывно призывают население сообщить о местонахождении официантки, оперировавшей поддельными чеками. Полиция просит помочь арестовать ее, а также детей, подозреваемых в контрабандной транспортировке наркотиков.

Угнетала постоянная, витающая повсюду в стране угроза насилия. Это и стало темой фильма «Неприкаянные», значительного и правдивого произведения об американском образе жизни.

●

Вопрос. Что же все-таки убивает романиста, кинодраматурга?

Ответ. Во-первых, полное отсутствие малейшей надежды на то, что написанное им когда-нибудь попадет с нетронутым замыслом на экран и, во-вторых, укоренившееся на киностудиях убеждение, что сценарии должны создаваться по принципу строительства египетских пирамид, то есть ордами униженных и опозоренных феллахов, умиравших один за другим прямо на работе.

То, что тебе платят сто тысяч долларов, не спасает тебя: ты все равно остаешься униженным и опозоренным феллахом. Единственный способ писать для кинематографии — это собрать вокруг себя нескольких друзей, найти где-нибудь уйму денег и затем ставить самому.

Перевел с английского
Л. ШЕФФЕР

ГРИГОРИЙ ЛОМИДЗЕ — режиссер кукольных фильмов

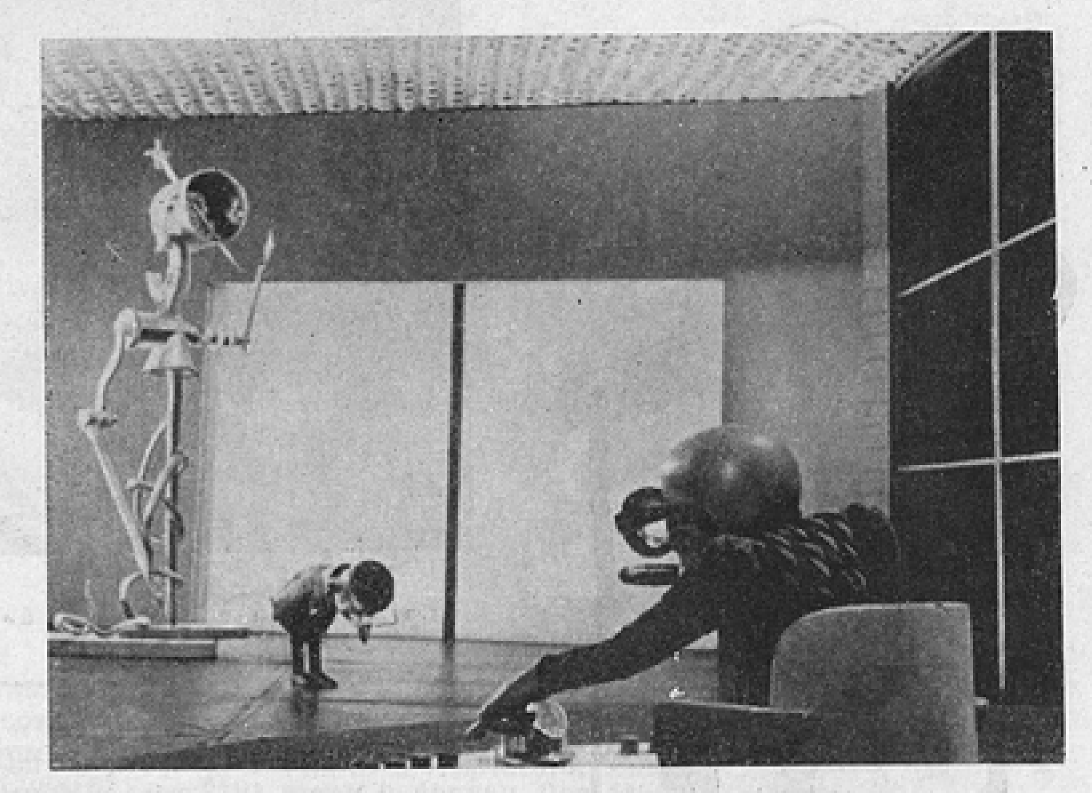
Умер режиссер Григорий Ломидзе. Умер человек беспокойного характера, всю свою жизнь отдавший советскому кинематографу. Дорога, по которой он шел, была отнюдь не гладка. Мы знали его и в счастливые дни успеха и в дни неудач. Мы видели Григория Ломидзе радостным и огорченным, веселым и грустным, но мы никогда не видели его пассивным и равнодушным. И радость и огорчения он переживал, я бы сказал, активно, трезво оценивая причину и своих успехов и своих неудач.

Он пришел в кукольную мультипликацию, имея за своей спиной долгие годы работы в натурном и документальном кинематографе. В сущности говоря, он начал работать с куклами в то время, когда само понятие «кукольная кинематография» было почти никому ничего не говорящими словами. Уже был забыт легендарный успех «Нового Гулливера» А. Птушко, триумфально обошедшего почти все экраны мира. Но еще почти неизвестны были великолепные картины чешских кукольников. Именно ему, Григорию Ломидзе, мы обязаны тем, что в 1952 году после длительного перерыва у нас вновь началась работа над кукольными фильмами. И первой была картина Г. Ломидзе «На даче», поставленная по одноименному рассказу А. Чехова. Нужно сказать, что сам выбор рассказа для экранизации средствами кукольного кинематографа был не вполне удачен. Чеховский юмор, тонкий и изящный, изобилующий полутонами, психологическими нюансами, бытовыми подробностями, мог быть раскрыт при его экранизации не в кукольном, а в натурно-игровом кинематографе, и все же при этом, казалось бы, таком существенном просчете, картина Ломидзе вызвала горячие отклики. Прежде всего радовало то, что на экране вновь появились куклы. И несмотря на их некоторую натуралистичность, куклы все же не были имитацией живых людей. Для каждого персонажа была найдена точная линия их физического поведения, забавна и остроумна их работа с предметами. Первый блин отнюдь не оказался комом. И что самое главное — именно после этой картины на киностудии «Союзмультфильм» создается тот творческий коллектив, который за несколько недолгих лет вывел куклу на экран, помог ей утвердиться на нем, сделал ее равноправным членом великого содружества советских кинематографистов. На счету этого коллектива немало успехов, и к числу самых больших удач нужно отнести две картины Г. Ломидзе: «История Власа, лентяя и лоботряса» по стихотворению В. Маяковского и сатирический фильм «Заокеанский репортер» по сценарию Е. Аграновича.

В обоих этих фильмах, смелых и подлинно новаторских, режиссер ставил и решал большие гражданские темы. Нельзя забывать, что в период культа личности в мультипликации, как впрочем и во всем нашем кинематографе, совершенно не было сатирических фильмов. И в рисованных и в кукольных картинах главными персонажами, имеющими «постоянную прописку на экране», были зайчики, волки, лисицы. Ломидзе смело взялся за экранизацию сатирического стихотворения Маяковского, уже тем самым разрушив привычные каноны. И что очень важно, фильм, им созданный, не является живыми картинками к стихотворению Маяковского, чем грешат многие фильмы подобного рода. Режиссером найдена драматургическая пружина стихотворения. Зрительный ряд не иллюстрирует текст, а обогащает его, создавая второй план. И это правильно, потому что только так и нужно решать Маяковского.

Ломидзе не изменил содержания стихотворения, но сумел сделать его современным, сегодняшним, сиюминутным, и поэт заговорил с экрана, его стих прорвал громаду лет и предстал перед нами «весомо, грубо, зримо», что и является самой большой заслугой автора фильма.

Прошло два года с момента выхода на экран «Истории Власа, лентяя и лоботряса». Срок не такой уж большой, но сколько скороспелых кинопроизведений за это время промелькнули на экранах и канули в Лету, а фильм Ломидзе, как мне кажется, только еще начинает свою экранную жизнь. Его любят и дети и взрослые, его знают не только в нашей стране, но и далеко за ее пределами. Теперь, когда в творческих планах киностудии «Союзмультфильм» Маяковский числится постоянным и непременным автором (уже выпущен фильм «Прочти и катай в Париж и Китай», скоро заканчивается работа над экранизацией «Бани», снимается «Летающий пролетарий» и впереди «Мистерия-буфф»), мы не должны забывать, что первым «впередсмотрящим» в этом трудном, но благородном деле был Григорий Ломидзе.



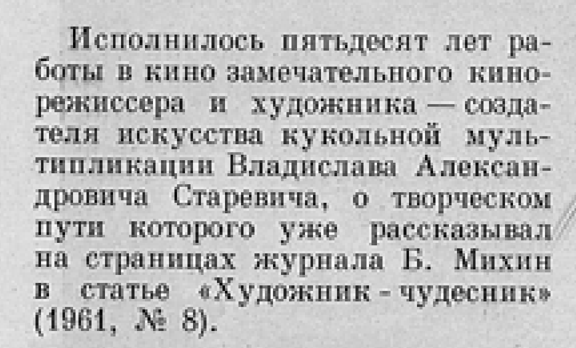
«Заокеанский репортер»

«История Власа, лентяя и лоботряса»

Последней работой режиссера был сатирический фильм «Заокеанский репортер». Это небольшая история о заокеанском репортере, представителе желтой прессы, посланном в Советский Союз для подбора материалов, из которых можно было бы состряпать антисоветские фальшивки. Сколько их, этих «заокеанских репортеров», еще посещают нашу страну, пользуясь нашим гостеприимством. Они, как шелудивые псы, рыщут на задворках нашего строительства, в стороне от большой дороги, вынюхивая и выискивая, чем бы им поживиться. Весь свой гнев, всю силу сатирической ярости вложил Г. Ломидзе в этот фильм. Он смело сочетает кукольную мультипликацию с натурой, гротесковые куклы Босса и Репортера монтируются с натурными кадрами, в которых действуют наши советские люди. И в этой картине так же, как в «Истории Власа», мы ясно ощущаем взгляд художника-коммуниста.

Сейчас, когда перед нашей советской кинематографией поставлена огромная задача способствовать формированию внутреннего облика человека, которому предстоит жить в коммунистическом завтра, фильмы Григория Ломидзе займут достойное и по праву принадлежащее им место в советском киноискусстве.

А. КАРАНОВИЧ



«Стрекоза и Муравей»

Исполнилось пятьдесят лет работы в кино замечательного кинорежиссера и художника — создателя искусства кукольной мультипликации Владислава Александровича Старевича, о творческом пути которого уже рассказывал на страницах журнала Б. Михин в статье «Художник-чудесник» (1961, № 8).

Первый фильм Старевича появился в марте 1912 года. Назывался он «Прекрасная Луканида, или Война рогачей и усачей».

Владислав Старевич — художник-самоучка, разносторонне одаренный человек — не только нашел свое призвание в кинематографе, но сразу же освоил несколько профессий. Он стал сценаристом, художником и первоклассным макетчиком, оператором и кукловодом.

Большая наблюдательность художника показала нам не только внешний мир насекомых, но и их образную характеристику. Отсюда и родилась в 1912 году «Прекрасная Луканида» — фильм, открывший новое искусство и прошедший с триумфом по всем экранам мира.

В. Старевич создал более ста фильмов и до сих пор продолжает работать. Мы глубоко благодарны Владиславу Александровичу за любезно присланные им в редакцию «Искусство кино» уникальные кадры из его фильмов и воспроизводим некоторые из них.

В маленьком тихом домике в предместье Парижа живет и творит наш большой друг. Он живо и глубоко интересуется искусством советской мультипликации, радуется ее успехам, ее постоянному прогрессивному росту. И непрерывно ищет, трудится. В золотых руках Владислава Старевича рождаются новые конструкции, новые маски. А старые кукольные «актеры» стоят под колпаками среди макетов декораций, на столах, на полу, на полках, повсюду. . .

Заслуженные экспонаты домашнего музея Старевича — музея истории развития объемной мультипликации—как бы с уважением наблюдают за работой неутомимого мастера.

«Оловянный солдатик». В этом фильме В. Старевич применил совмещение натуры с объемной мультипликацией

«Лев и Комар»

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Високосный год», 10 ч.

Сценарий В. Пановой; постановка А. Эфроса; оператор П. Емельянов; художник Е. Свидетелев; режиссер Ю. Данилович; композитор К. Хачатурян; звукооператор Н. Кропотов. Комбинированные съемки: оператор Н. Ренков; художник С. Мухин.

В ролях: Дорофея Куприянова — Е. Фадеева, Геннадий Куприянов — И.Смоктуновский, Леонид Куприянов— В. Макаров, Юлька Куприянова — Е. Орлова, Зинаида Любимова — В. Ермольева, Саша Любимов — М. Логвинов, Андрей — В. Никулин, Войнаровский — П. Шальнов, Борташевич — Е. Агуров, Надежда Борташевич — Э. Цесарская, Катя Борташевич — М. Вертинская, Сережа Борташевич — В. Паперный, Цыцаркин— Н. Закиев, Малютка— Л. Дуров, Изумрудов— Н. Малюгин, Федорчук— Д. Орловский, Лариса— А. Михайлова, тетя Поля— А. Денисова, Евфалия— А. Белая.

●

«Наш общий друг», 13 ч., цветной.

Сценарий В. Логинова, И. Пырьева; постановка И. Пырьева; главный оператор В. Павлов; художник Ф. Ясюкевич; композитор Ю. Левитин; текст песен М. Матусовского; звукооператоры: Е. Индлина, Е. Кашкевич; режиссер Э. Пырьев; операторы: С. Зимнох, М. Кожин.

В ролях: Прохор Корниец — В. Авдюшко, Лиза Горловая — Н. Фатеева, Андрей Фомич— А. Аркадьев, Озорнова— Е. Литвиненко, Лукьянюк — Б. Юрченко, Архип Крячко — В. Дорофеев, Машенька — Н. Шорина, Глотаймуха — Г. Тесля, Персиянов — С. Филиппов, Синькин — Ю. Белов, Лена — Р. Куркина.

В эпизодах: А. Дегтярь, Н. Яковченко, Т. Сапожникова, Ю. Фомичев, В. Хохряков, М. Кононов, С. Чекан, В. Маслюченко, Толя Кудинец.

●

«Академик из Аскании», 10 ч., цветной.

Сценарий В. Казанской; постановка В. Герасимова; оператор Г. Пышкова; художник В. Щербак; режиссер Е. Зильберштейн; композитор Р. Габичвадзе; текст песен М. Матусовского; звукооператор В. Ладыгина. Комбинированные съемки: операторы: В. Жанов, В. Евстигнеев; художник А. Рудаченко. Постановка танцев Г. Шаховской.

В ролях: Иванов— С. Яковлев, Наталия Константиновна— Л. Соколова, Барабуля — Г. Юматов, Якушенко — О. Ефремов, Веригин —П. Массальский, Лиманцев — А. Алексеев, Надийка — Л. Карауш, Воробьев — В. Гуляев, Анисимов — А. Тутышкин, Оля — М. Крепкогорская, Кузуб — Н. Погодин, Астапов — С. Минин, Горбач — В. Липорт.

В эпизодах: Е.Максимова, В. Соловьев, С. Кирюткин, С. Аверкиева, С. Бойков, А. Попова, В. Шнеерсон, Л. Уинкот.

●

«Ночной пассажир» (по повести Мориса Понса), 5 ч.

Сценарий А. Юровского; режиссер-постановщик Манос Захариас; оператор Г. Куприянов; художник Т. Антонова; композитор Э. Оганесян; звукооператор В. Лещев.

В ролях: Жорж Прадье — Б. Иванов,алжирец— М. Захариас.

В эпизодах: Е. Окаемова, М. Фигнер, В. Пицек, П. Соболевский, Витя Комонов, И. Ломп,В. Друи.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Самые первые», 10 ч.

Автор сценария А. Тверской; постановка А. Граника; главный оператор М. Шуруков; главный художник Н. Суворов; режиссер С. Деревянский; композитор И. Шварц; звукооператор С. Шумячер; оператор Л. Александров. Комбинированные съемки: оператор Г. Варгин; художник В. Соловьев. Съемки в условиях невесомости: операторы: Г. Варгин, К. Филиппов.

Сергей Сазонов — И. Пушкарев, Наташа — Н. Дробышева, Александр Калугин — П. Махотин, Вера — Л. Шагалова, Аркадьев — В. Честноков, Борис Михайлович — В. Самойлов, Евгений Алексеевич — О. Жаков, Григорьев — А. Стрельников, Воронцов — П. Кашлаков, Виктор — С. Фесюнов, Миша — В. Терехов, Соков — Л. Бриллиантов.

В эпизодах: А. Абрамов, И.Дмитриев, Л. Колпакова, Е. Копелян, С. Мазовецкая, Н. Медведев, А. Павлов, Р. Свердлова, Г. Нилов, А. Суснин, В. Сомов.

КИНОСТУДИЯ «АРМЕНФИЛЬМ»

«Прыжок через пропасть», 9 ч.

Автор сценария Л. Карагезян; режиссер-постановщик Л. Исаакян; режиссеры: Е. Цатурян, Р. Мартиросян; оператор Ж. Варданян; художник Р. Бабаян; композитор К. Орбелян; текст песен О. Гукасян; звукооператор И. Григорян.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа И. Мутанов; звукооператор дубляжа А. Ванециан.

Роли исполняют и дублируют: Балян — В. Нерсесян (дублирует Б. Кордунов), Маркар — Г. Джанибекян (К. Тыртов), Гаяне — В. Вардересян (И. Макарова), Нина — М. Симонян (С. Коновалова), Ванунц — Г. Арутюнян (Ф. Яворский), Ара — Е. Газанчян (В. Файнлейб), Люсик — Р. Бархоян (Н. Крачковская), Аракелян — Г. Заликян (О. Мокшанцев), Микаэлян — Х. Назаретян (В. Гуляев), Бено — А. Хостикян (Л. Кмит), Симонян — Г. Акопян (П. Соболевский), Григор — Л. Тухикян (Ю. Леонидов).

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Чертова дюжина», 8 ч.

Автор сценария Е. Севела; постановка П. Арманда; оператор З. Витол; режиссер Р. Калнынь; художник Л. Грасманис; композитор И. Калнынь; звукооператор А. Патрикеева. Комбинированные съемки: оператор Е. Аугуст; художник В. Шильдкнехт.

В ролях: бригадир поезда — П. Шпрингфельд, машинист и помощник — А. Костричкин, Р. Муратов, пассажиры: М. Бернес, М. Блинова, В. Владимирова, А. Димитер, К. Кавсадзе, А. Крейцберг, Е. Лазарев, Т. Луйк, Т. Пельтцер, М. Сержане, С. Филиппов.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Незнайка учится», 2 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер-постановщик П. Носов; художники-постановщики: Л. Модель, В. Рябчиков; композитор М. Мееровович; звукооператор Г. Мартынюк; оператор Е. Ризо; художники-мультипликаторы: Л. Резцова, О. Столбова. Г. Караваева, Е. Гамбург, А. Давыдов, Ю. Бутырин, Б. Чани, Е. Комова, Т. Федорова, И. Давыдов, В. Арбеков; художники-декораторы: И. Светлица, О. Геммерлинг.

●

«Мультипликационный «Крокодил» № 6, 1 ч., цветной.

Сценарий С. Рунге, А. Кумма; оператор Е. Петрова; композитор М. Меерович; звукооператор Г. Мартынюк; художник - постановщик Г. Козлов; художники: Г. Аркадьев, Л. Танненберг; художники-одушевители: В. Арбеков, А. Коровина, И. Куроян, М. Першин, Л. Попов, И. Подгорский, И. Березин, Л. Резцова, Б. Чани; режиссеры - постановщики: М. Ботов, Г. Козлов.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Новогодний пунш», 9 ч., цветной.

Производство ДЕФА, группа «Красный круг», ГДР.

Сценарий Марианы Рейнке, Герхарда Вейзе, Гюнтера Рейша; режиссер Гюнтер Рейш; оператор Карл Плинтцнер; художник Пауль Леман; композитор Гельмут Нир; звукооператор Хорст Матушек.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют: Эрих Франц, Фридель Новак, Гейнц Драен, Эрих Вебер, Эбергард Кейн, Вольфганг Родер, Карин Шредер, Альберт Цан, Отто Бусс, Герберт Штурм, Ахим Шмидхен, Эдвард Зельц, Губерт Хольцке, Кристель Боденштейн, Георг Швилль, Эрика Дункельман, Густав Мюллер, Гюнтер Рюгер, Курт Ракельман.

Роли дублируют: В. Кенигсон, А. Фуксина, В. Балашов, Я. Янакиев, А. Кузнецов, А. Фриденталь, В. Файнлейб, С. Холина, Р. Муратов, Г. Иванов, И. Безяев, М. Погоржельский, В. Прохоров, К. Карельских, Н. Крачковская, О. Голубицкий, М. Фигнер, С. Самодур, Ю. Андреев, С. Цейц.

●

«Стремительное движение», 1 ч., цветной.

Производство Шанхайской студии рисованных фильмов, КНР.

Режиссер Хэ Юй-мэн; композитор У Ин-дзюй.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Не Эр», 10 ч., цветной.

Производство Шанхайской киностудии «Хайянь», КНР.

Сценарий Юй Лин, Мэн Бо, Чжень Цзюньли; режиссер Чжень Цзюнь-ли; операторы: Хуан Шао-фэнь, Ло Цун-чжоу.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа А. Маросанов.

Роли исполняют и дублируют: Не Эр — Чжао Дань (дублирует В. Рождественский), Чжэн Лэй-дянь — Чжан Жуй-фан (А. Кончакова), Су Пин — Цзян Цзюнь (Б. Кордунов), Сяо Гун — Сунь Юн-пин (Т. Дмитриева), Лао Цзян — Дэн Нань (М. Погоржельский), Цзян Сао — Чжао Шу-инь (Н. Зорская).

●

«Ключ к тайне», 9 ч.

Производство 4-го творческого объединения Чанчуньской киностудии, КНР.

Авторы сценария: Чэн Чжи-хун, Ван Вэнь-линь, Ма Цзяцзи, режиссер Фан Ин; оператор Ян Цзун; композитор Ци Чжанхоу; звукооператор Кан Жуй-синь; художник Сюй Вэй.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа В. Хлобынин.

Роли исполняют и дублируют: Гао Цзянь — Ин Чжи-минь (дублирует В. Рождественский), секретарь парткома — Ван Ень-шэнь (С. Бубнов), мастер Чжао — Чжоу Вэнь-бинь (Б. Баташев), Хэ Лань-ин — Сун Сюэ-вэй (Л. Матвеенко), Хань Цзе — Цзинь Бо-хай (А. Фриденталь), Эр Лэнцзы — Ли Бо (С. Коренев), Ма Сяо-фэй — Ло Тай (Р. Чумак), У Цзи-чунь — Фан Хуа (К. Николаев), Ван Мань-ли — Е. Линьлан (Г. Фролова), Гу Е-пин — Дуань Бинь (Ю. Андреев), Сюй Фу-сянь — Цзинь Линь (В. Файнлейб).

●

«Царь джунглей», 2 ч., цветной.

Производство Шанхайской студии рисованных фильмов, КНР.

Сценарий и режиссура коллектива работников студии; композитор Дуань Ши-цзюнь; оператор Вень Юн-синь; художники-мультипликаторы: Тан Дэн, Янь Дин-сянь, Линь Вэньсу, Тан Лин-юань, Люй Цзинь.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Гомо Сапиенс», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария и режиссер Ион Попеску-Гопо; оператор Рад Кодрян; музыка Думитру Капойяну; звукооператор Дан Ионеску; художники-мультипликаторы: А. Хожбойя, Е. Динкулеску, А. Иван, Ш. Мунтяну, Д. Штефанеску, А. Хизан, М. Андрей.

●

«Рейс мира», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария и режиссер - мультипликатор Олимп Вэрэштяну; оператор Константин Искрулеску; музыка Валентина Курочкина; звукооператор Дан Ионеску; мультипликатор Жульетта Бадвелиян.

●

«Соблазнительный сыр» (по рассказу Эмиля Гэрляну), 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Режиссер и кукловод Олимп Вэрэштяну; оператор Константин Искрулеску; музыка Ромео Келару; звукооператор Александру Александреску; кукловод Жульетта Бадвелиян.

●

«Как щеночку захотелось меду», 1 ч., цветной.

Производство студии мультипликационного и кукольного фильма братьев Трику, Прага.

Сценарий И. Гергипова, З. Милер; режиссер-постановщик Зденек Милер; оператор И. Масник; музыка Вильям Буковой; звукооператор Ф. Р. Черный; художники-мультипликаторы: Б. Можишова, И. Дубрава, И. Гекрдла, З. Бартова, К. Водичкова, М. Качена.

●

«Юность атамана» (по одноименному роману Л. Ондрейова), 9 ч.

Производство Братиславской студии художественных фильмов, Чехословакия.

Авторы сценария: Ю. Яшшо, Ш. Сокол, Й. Медведь; режиссер Йозеф Медведь; оператор Франтишек Лукеш; художник Антон Крайчович; композитор Ян Циммер; звукооператор Ондрей Поломский.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор Н. Бажанов.

Роли исполняют и дублируют: Ергуш Лапин — Иван Каузлярич (дублирует М. Виноградова), его мать — Мария Банцикова (Н. Зорская), Пальо Стеранка — Петер Булик (Коля Бурляев), Матьо Клешть — Душан Штуляйтер (И. Поппе), пастух — Людовит Грешшо (К. Тыртов), Туронь — Ян Черный (Р. Чумак), Кошалькуля — Иозеф Кронер (В. Прохоров), Зузка, его дочь —Мелита Мольнарова (Зоя Данилина), Будачева — Гана Меличкова (М. Гаврилко).

●

«Ябедники», 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Ян Илек, Иво Новак; режиссер Иво Новак; оператор Ян Новак; художник Карел Шквор; композитор Зденек Лишка; звукооператор Роман Глох.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа К. Амиров.

Роли исполняют и дублируют: Енда— Петр Костка (дублирует В. Прокофьев), Элишка — Хельга Чочкова (М. Виноградова), Яничек — Ладислав Пешек (А. Кельберер), Достал — Отомар Крейча (Р. Чумак), Буреш — Рудольф Грушинский (В. Файнлейб), Ганзи — Властимил Бродский (Д. Дубов), Микиска — Вацлав Логинский (А. Тарасов), Коутна — Либуше Пешкова (К. Кузьмина), Ирка — Александр Постлер (А. Сафонов), Анча — Ружена Мерункова (К. Козленкова), Маня — Яна Касанова (Я. Турылева), Иозеф — Вацлав Слоуп (И. Безяев), Ганзлова — Вера Тиханкова (М. Гаврилко), Бурешова — Иржина Стеймарова (З. Чекулаева).

●

«За ваше здоровье!», 1 ч., цветной.

Производство компании «Халас и Батчелор Лимитед», Лондон.

Автор фильма Филипп Степп; музыка Матиаса Сейбера; художник Бортвик Смит.

Фильм дублирован на Киевской студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа В. Масарик; звукооператор дубляжа Н. Трахтенберг.

●

«Экстренный вызов», 9 ч.

Производство «Неттлфолд филмз», Англия.

Авторы сценария: Вернон Гаррис, Льюис Гилберт; режиссер Льюис Гилберт; оператор Уилки Купер; художник Бернард Робинсон; композитор Уилфред Барнс; звукооператор У. Линдоп; продюсер Эрнест Дж. Рой.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа Л. Бухов.

Роли исполняют и дублируют: инспектор Лэн — Джек Уорнер (дублирует В. Балашов), доктор Картер — Антони Стил (Ф. Яворский), доктор Брэйтуэт — Джон Робинсон (Ю. Боголюбов), мистер Уилберфорс — Генри Хьюитт (А. Кельберер), Пенни — Дженифер Тафлер (Ляля Громова), ее мать — Джой Шелтон (Н. Зорская), Джордж Робинсон — Эрл Камерон (В. Файнлейб), Тим Махонэй— Фредди Миллс (К. Тыртов), Макс Сидней Джеймс (Е. Весник), Гарри — Эрик Полманн (А. Абрикосов), Джексон — Джеффри Хибберт (Г. Вицин), Бретт— Сидней Тэфлер (Б. Кордунов).

●

«Пласа Уинкуль», 9 ч.

Производство объединения «Уинкуль», Аргентина.

Автор сценария Сиксто Пондаль Риос; режиссер Лукас Демаре; оператор Альберто Этчебеере; художник Гори Муньос; композитор Лусио Демаре; звукооператор Марио Феспа.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа К. Амиров.

Роли исполняют: Луис Моттура, Жардель Фило, Дуилио Марсио, Хуан Хосе Мигес, Нелли Меден, Мария Аурелиа Бисутти, Гильермо Муррай, Рикардо Археми, Ромуальдо Кирога, Хорхе Де Ла Риестра, Адольфо Линвель, Клаудио Лусеро.

Роли дублируют: Касерес — Р. Чумак, Андреа — Г. Малькова, Пастс Берде — Г. Водяницкая, Густаво — А. Карапетян, падре Хосе Мария — В. Осенев, Росендо — В. Рождественский, чилиец — Ю. Чекулаев, доктор Лафонт— К. Немоляев.

●

«Последняя должность» (по мотивам произведения Норендроната Митро), 9 ч.

Производство Индийской киностудии.

Сценарий и постановка группы «Огрогами». Оператор Раманондо Шэнгупто; художник Шудхир Хан; композитор Шудхин Дашгупто; звукооператор Джогоннат Чоттопадхяй.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа А. Дикан.

Роли исполняют и дублируют: Кришна Прошонно — Чхоби Бишшаш (дублирует Б. Баташев), Лабонно, его жена — Коруна Бондопадхяй (Н. Никитина), Гита, их дочь — Ронджона Бондопадхяй (Н. Гребешкова), Нирупом Дотто — Шэмол Гхошал (Я. Янакиев), брат Лабонно — Шишир Ботобэл (Б. Кордунов) его жена — Шобха Шэн (К. Леданова), заведующие банка — Бимол Бондопадхяй (В. Балашов), Гонгаподо Бошу (К. Карельских).

●

«Месть», 11 ч., цветной.

Производство «Гион Продуксионес Синематографикас» (Испания), «Видес СПА», (Италия).

Сценарий и постановка Х. А. Бардема; оператор Марио Пачеко, музыка Исидоро Б. Маистеги; звуко-

оператор Фернандо Бернальдес; художник Энрике Аларкон; продюсер Мануэль Х. Гойанес.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Трахтенберг; звукооператор дубляжа Ю. Рабинович.

Роли исполняют и дублируют: Андреа — Кармен Севилья (дублирует А. Кончакова), Луис — Раф Валлоне (В. Дружников), Хуан — Хорхе Мистраль (К. Тыртов). Остальные роли исполняют: Хосе Прада, Мануэль Александре, Мануэль Пейро, Кончита Баутиста, Хосе Марко Даво, Рафаэль Бардем, Мария Соноли. Роли дублируют: А. Панова, Б. Кордунов, Ю. Киреев, К. Николаев, А. Кузнецов, В. Колпаков, В. Хохряков, Н. Граббе, К. Барташевич.

●

«Трагическая охота», 9 ч.

Производство Национальной ассоциации партизан Италии «Дантефильм».

Авторы сценария: Джузеппе Де Сантис, Карло Лидзани, Ламберто Рем Пиччи, Микельанджело Антониони, Умберто Барбаро, Чезаре Дзаваттини; режиссер Джузеппе Де Сантис; оператор Отелло Мартелли; художник Карло Эджиди; композитор Джузеппе Розати.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Микеле — Массимо Джиротти (дублирует В. Рождественский), Джованна — Карла Дель Поджо (Л. Бабичкова), Альберто — Андреа Кекки (З. Гердт), Даниела — Виви Джойи (И. Карташева), Джузеппе — Витторио Дузе (Б. Баташев), «хромой» — Умберто Сакрипанте (В. Щелоков), священник — Кекко Риссоне (М. Глузский), немец — Гуидо Делла Валле (А. Александровский), Марешалло — Микеле Риккардини (И. Рыжов), Маурицио — Фолько Люлли (Л. Потемкин), Данте—Альфредо Сальвадори (К. Михайлов).

●

«Долгая ночь 1943 года» (по рассказу Джорджо Бассани «Ночь 43-го года»), 10 ч.

Производство «Аяче фильм», «Эуро интернасьональ фильм», Италия.

Авторы сценария: Эннио Де Кончини, Пьер Паоло Пазолини, Флорестано Ванчини; режиссер Флорестано Ванчини; оператор Карло ди Пальма; художник Карло Эджиди; композитор Карло Рустикелли; звукооператор Марио Амари.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Анна Бариллари — Белинда Ли (дублирует И. Карташева), Пино Бариллари — Энрико Мария Салерно (В. Балашов), Франко Виллани — Габриеле Ферцетти (А. Консовский), Карло Аретузи («Чума») — Джино Черви (А. Карапетян).

●

«Тайна Жоао Карраль» (по роману Жюля Верна «Жангада»), 11 ч., цветной.

Производство «Корса», Мексика.

Сценарий Хаиме Сальвадор и Эмилио Гомес Муриэль; режиссер-постановщик Эмилио Гомес Муриэль; оператор Джек Драпер; музыка Густаво Г. Каррион; художник Эдуардо Фитцхеральд.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Жоао — Карлос Лопес Моктесума (дублирует С. Курилов), Торрес — Рафаэль Бертранд (А. Карапетян), Минья — Эльвира Кинтана (Н. Зорская), Бенито — Рауль Фараэль (О. Голубицкий), Лина — Мария Дуваль (С. Холина), Якита — Беатрис Агирре (Н. Никитина), Фрагосо — Федерико Куриэль (В. Файнлейб), Мануэль—Энрике Агиляр (Ф. Яворский).

●

«Приговоренный к смерти бежал» (по рассказу Андре Девиньи), 10 ч.

Совместное производство «Гомон» и «Нувель Эдисьон де фильм», Франция.

Автор сценария и режиссер Робер Брессон; оператор Л. Бюрель; художник Пьер Шарбонье; музыка из произведений Моцарта; звукооператор Пьер Андре Бертран.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Фонтэн — Франсуа Летерье (дублирует Н. Александрович), Жост — Шарль Ле Клэнш (В. Алексеенко), Бланше — Морис Беерблок (А. Кельберер), пастор — Ролан Моно (Р. Чумак).

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

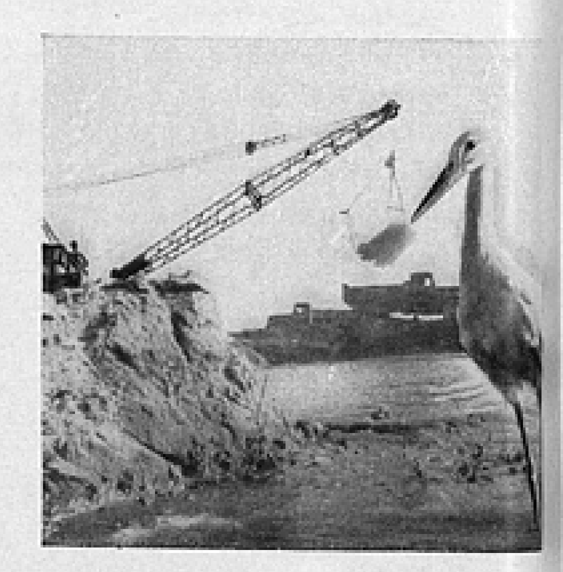
Государственное издательство «Искусство»
Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А04500 Подписано к печати 29/III 1962 г.
Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10,13 (условных листов 16,15)
Учетно-издательских листов 16,66 Тираж 24 000 экз. Заказ 1724.

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза
Москва, проспект Мира, д. 105

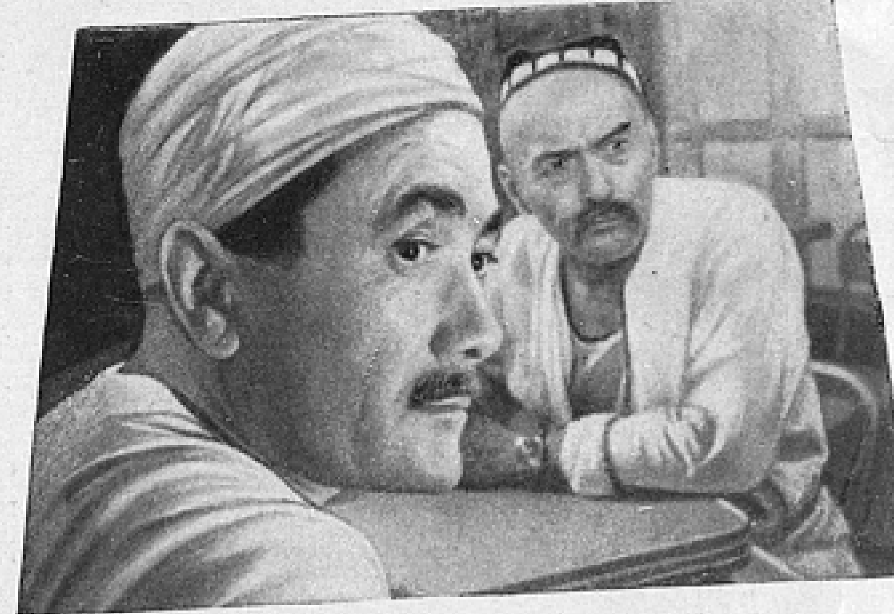
Цена 1 руб.

Кадры из фильма «Рассказ об одной ночи»
Герой фильма Николай Иванович Менщиков во время плавки стали

Кадры из фильма «Голодная степь» (см. стр. 31)



Кадры из фильма «З у м р а д» (производство киностудии «Таджикфильм»). В роли Зумрад — актриса Т. Кокова



КНИГИ

ПО ВОПРОСАМ КИНОИСКУССТВА ВЫСЫЛАЕТ НАЛОЖЕННЫМ ПЛАТЕЖОМ МАГАЗИН № 120 «МОСКНИГИ»

Е. Габрилович
КНИГА СЦЕНАРИЕВ

Е. ГАБРИЛОВИЧ. Книга сценариев. «Искусство», М., 1959, 424 стр. Цена 1 р. 39 к.

■

В сборник вошли шесть сценариев Е. И. Габриловича, по которым были поставлены фильмы: «Последняя ночь», «Машенька», «Жена» (фильм «Урок жизни»), «Убийство на улице Данте», «Рассказ о Ленине» (второй эпизод в фильме «Рассказы о Ленине», названный «Последняя осень»), «Коммунист».

Книга рассчитана на широкие круги читателей.

МОСФИЛЬМ. Статьи, публикации, изобразительные материалы. Выпуск 1. Работа над фильмом. «Искусство», М., 1959, 388 стр. Цена 1 р. 50 к.

■

Книга рассказывает об истории создания художественных фильмов на одной из крупнейших киностудий страны.

В сборник вошли статьи ведущих мастеров советской кинематографии и зарубежных критиков.

Книга богато иллюстрирована кадрами из кинофильмов и рисунками. Рассчитана на творческих работников кино и читателей, интересующихся киноискусством.